UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00277672 2

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/jednotabratrskvy0000urbn_l3j9

31

Gumilev, Nikolaĭ Stepanovich

Н. С. ГУМИЛЕВ

Pis'ma o russkoĭ poezii

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

1190

ЦЕНТРАЛЬНОЕ КООПЕРАТИВНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО „МЫСЛЬ“
ПЕТРОГРАД — 1923.

PG
3051
G85

LIBRARY
AUG 8 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1104154

Главлит № 3364.　　Тираж 4000 экз

Военная Типография Штаба Р.-К. К. А
(Петроград, Пл. Урицкого, 10).

«Письма о русской поэзии» Н. Гумилева, печатавшиеся с конца 1909 г. в журнале «Аполлон», первоначально являлись периодическими обзорами вновь вышедших книг, выбор которых в значительной степени был случаен. К случаю были написаны и статьи более общего характера, «Жизнь стиха» и «Поэзия в Весах». Самые оценки данных авторов и поэтических событий были интересны, как мнение поэта о поэтах, но за ними не чувствовалось еще строгой критической системы.

Литературные взгляды покойного Н. Гумилева медленно вырабатывались за этой повседневней работой. Лишь в январе 1913 г. была напечатана статья «Заветы Символизма и Акмеизма», где впервые относительно точно были формулированы общие положения его поэтики и намечались вехи будущей работы.

С 1913 года элемент случайности почти исчезает и в выборе резензируемых книг, и в их оценках. Отзывы даются количественно более скупо, зато уже не в форме беглой заметки, более подробно, обстоятельно и по су-

ществу. Общие вопросы поэзии все чаще затрагиваются в них, разбираемый автор не только взвешивается на точных весах объективного художественного вкуса, но путем стилистического, композитивного, фонетического и эйдологического анализа определяется его место и значение в сложном организме современной Русской Поэзии.

Мысль собрать эти статьи, освещающие деятельность русской поэтической жизни, возникла сравнительно недавно. Покойный Н. Гумилев, соглашаясь с доводами своих литературных друзей о своевременности издания их отдельной книгой, колебался лишь в вопросе, как систематизировать имеющийся материал. Он хотел расположить по алфавиту рецензии об отдельных авторах, внеся в них соответствующие данные и поправки, так что книга имела вид ряда сжатых характеристик, обнимающих всю современную русскую поэзию. Н. Гумилеву не удалось приступить к этой работе. И в виду тех бесконечных затруднений и споров, которые неизбежно вызвало бы печатание книги по этому плану, при отсутствии точных указаний автора—решено было печатать «Письма» в хронологическом порядке.

Литературная деятельность покойного Н. Гумилева, особенно в последние три-четыре года, когда его имя приобрело прочный авторитет

у широкого круга читателей, вызывала ожесточенные толки, споры и нападки. Здесь не место для полемики, скажу лишь, что сущность нападок на Гумилева-теоретика и критика (нередко и поэта) сводились к тому, что его методические, стройные, строго обоснованные приемы—недопустимы и вредны в таком деликатном деле, как поэзия. Почему поэту вредно то, что считается совершенно необходимым музыканту или художнику (консерватория, рисовальная школа), никем из нападавших не было выяснено, но часть нашей критики, все еще тяготеющей к родной азиатской старинке, где как заповедь чтятся «авось, небось и как нибудь», всячески высказывала свое недовольство его работой трудолюбивого и культурного европейца в глубоких дебрях русского художественного слова.

Отрицать серьезность значения Н. Гумилева для Русской Поэзии—значит не понимать ее и не любить. Его фигура, справедливо названная Г. В. Адамовичем в отзыве об его предпоследней книге «героической фигурой среди глубокого и жалкого помрачения поэтического и обще-художественного сознания в наши дни», действительно является одной из центральных и определеннейших фигур современной русской поэзии. И так неразрывно, не то что связаны, а химически соединены между собою Гумилев-поэт и Гумилев-критик, что рас-

ценивать их значение порознь почти невозможно.

Образцовое беспристрастие и необыкновенная ясность художественного вкуса — вот основные качества Гумилева-критика. Дар критической интуиции был ему в высокой степени свойствен. — В письмах о русской поэзии есть ряд блестящих примеров художественного предвидения. Так, Н. Гумилев первый (за три месяца до статьи Валерия Брюсова и задолго до выхода «Громокипящего Кубка» с предисловием Ф. Сологуба), отметил дарование тогда никому неведомого Игоря Северянина и тут же указал на все органические его пороки, чего не сумели сделать названные выше критики.

Н. Гумилев принадлежал к группе поэтов-акмеистов, и это давало его литературным противникам повод утверждать, что критика Гумилева есть партийная — следовательно, пристрастная — критика. Надо ли говорить, что здесь кроется недоразумение, глубоко обывательское и дилетантское по существу.

Ибо акмеизм — ничто иное, как поэтическое мировоззрение, объединяющее известную группу поэтов, — не только не отрицает в поэзии преемства, но, наоборот, ставит его камнем угла. И то обстоятельство, что данные стихи не акмеистичны, в оценке акмеиста-критика никак не может быть поставлено в упрек, ибо

и Данте, и Пушкина, и Маларме можно упрекнуть в том же с равным успехом.

Русская поэтическая критика, если исключить из нее залежи тех «лакейских диссертаций», о которых говорил Пушкин — чрезвычайно бедна, и тем драгоценнее для нас книга, написанная не только большим поэтом, не только человеком блестящего и выверенного вкуса, но настоящим паладином Поэзии, считавшим ее подвигом, высшим из дел, доступных человеку.

Если бы жизнь Гумилева не прервалась, и он написал бы задуманную им теорию поэзии, мы бы имели наконец столь необходимую нам «L'art poétique». Но теперь русские поэты и русские критики еще долго будут учиться по этим разрозненным «Письмам» своему трудному «святому ремеслу». И образ Н. Гумилева, поэта и критика, навсегда останется в русской литературе прекрасным и возвышенным образом, к которому так хорошо могут быть обращены Пушкинские стихи:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго поджидали,

И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.

И что-ж? Ты нас обрел в пустыне под шатром
В безумстве суетного пира

Поющих буйну песнь и пляшущих кругом
От нас созданного кумира.

Смутились мы, твоих чуждаяся лучей...
В порыве гнева и печали

Ты проклял нас, бессмысленных детей,
Разбив листы своей скрижали?

Нет, ты не проклял нас. Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой

Ты любишь гром небес, и также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.

Петербург. Сентябрь, 1922 г.

Георгий Иванов.

СТАТЬИ,

АНАТОМИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ.

Среди многочисленных формул, определяющих существо поэзии, выделяются две, предложенные поэтами же, задумывавшимися над тайнами своего ремесла. Формула Кольриджа гласит: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке». И формула Теодора де-Банвиля: «Поэзия есть то, что сотворено и, следовательно, не нуждается в переделке». Обе эти формулы основаны на особенно ясном ощущении законов, по которым слова влияют на наше сознание. Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы. Перечисление и классификация этих законов составляет теорию поэзии. Теория поэзии должна быть дедуктивной, не основанной только на изучении поэтических произведений, подобно тому, как механика объясняет различные сооружения, а не только описывает их. Теория же прозы (если таковая возможна) может быть только индуктивной, описывающей приемы тех

или иных прозаиков, иначе она сольется с теорией поэзии.

Кроме того, по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом. Человеческая личность способна на бесконечное дробление. Наши слова являются выраженьем лишь части нас, одного из наших ликов. О своей любви мы можем рассказать любимой женщине, другу, на суде, в пьяной компании, цветам, Богу. Ясно, что каждый раз наш рассказ будет иным, так как мы меняемся в зависимости от обстановки. С этим тесно связано такое же многообразие слушающего, так как мы обращаемся тоже лишь к некоторой его части. Так, обращаясь к морю, мы можем отметить его родственность нам или, наоборот, отчужденность, приписать ему заботу о нас, равнодушие или враждебность. Описание моря с фольклористической, живописной, геологической точки зрения, часто связанное с обращением, сюда не относится, так как явно, что обращенье здесь лишь прием, и подлинный собеседник—некто иной.

Так как в каждом обращении есть некоторое волевое начало, то поэт для того, чтобы его слова были действенными, должен ясно видеть соотношенье говорящего и слушающего и чувствовать условия, при которых связь между ними действительно возможна. Это является предметом поэтической психологии.

В каждом стихотворении обе эти части общей поэтики дополняют одна другую. Теория поэзии может быть сравнена с анатомией, а поэтическая психология с физиологией. Стихотворение же это — живой организм, подлежащий рассмотрению: и анатомическому, и физиологическому.

Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию. Фонетика исследует звуковую сторону стиха, ритмы, т. е. смену повышений и понижений голоса, инструментовку, т. е. качество и связь между собою различных звуков, науку об окончаниях и науку о рифме с ее звуковой стороны.

Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например, сравненьем, метафорой и пр.

Композиция имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение. Сюда же относится и ученье о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта.

Эйдология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта.

Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдология непосредственно примыкает к поэтической психологии. Разграничительных линий провести нельзя, да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено

равное внимание, они взаимно дополняют одна другую. Таковы поэмы Гомера, такова Божественная Комедия. Крупные поэтические направления обыкновенно устремляют особое внимание на два каких-нибудь отдела, объединяя их между собой и оставляя в тени два других. Меньшие выделяют лишь один отдел, иногда даже один какой-нибудь прием, входящий в его состав. Укажу кстати, что возникший в последние годы акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам. Того же требования придерживаются и французские поэты, составлявшие распавшуюся ныне группу Abaye.

Попробуем произвести опыт такого четверного разбора на материале, взятом из области конденсированной поэзии, которой является богослужение. Дионисий Ареопагит рассказывает, что ангелы, славословя Бога, восклицают: аллилуїа, аллилуїа, аллилуїа. Василий Великий объясняет, что это на человеческом языке означает: Слава Тебе, Боже! *) Наши старообрядцы поют: аллилуїа, аллилуїа, слава Тебе, Боже! У православных слово аллилуїа повторено три раза. Отсюда большой спор.

В фонетическом отношении мы видим в пении старообрядцев одну строчку семистопного хорея с цезурой после четвертой стопы, размера цельного и по взволнованности своей вполне отвечающего назначению; у православных девятистопный хорей неминуемо распадается на две строки, шестистопную и трехстопную, благодаря чему цельность обращенья

*) Передаю это по протопопу Аввакуму и ответственность за возможную ошибку возлагаю на него.

пропадает. К тому же, так как при смежности строк длинной и короткой мы всегда стремимся уравнять наше впечатление от них, выделяя короткую и затушевывая длинную, то ангельские слова получают характер какого-то припева, дополнения к человеческим, а не равнозначущи с ним.

В стилистическом отношении в старой редакци и мы наблюдаем правильную замену чужого слова родным, как, например, во фразе: «avez-vous vu тетю Машу?» тогда как в новой «слава Тебе, Боже!» является совершенно ненужным переводом, вроде: приходите к нам на five o'clock в пять часов.

В композиционном отношении старая редакция опять-таки имеет преимущество, благодаря своей трехчленности, гораздо более свойственной нашему сознанию, чем четырехчленность новой редакции.

И в эйдологическом отношении мы чувствуем в старой редакции обращенье порознь ко всем лицам Пресвятой Троицы, тогда как в новой четвертое обращение относится неизвестно к кому.

Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений.

ЖИЗНЬ СТИХА.

I.

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судья. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков, почему отказывается сочинить новую «Дубинушку» или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать, что чувства добрые он лирой пробуждал? Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаскин!

Так говорят поборники тезиса «Искусство для жизни». Отсюда — Франсуа Коппэ, Сюлли-Прюдом, Некрасов и во многом Андрей Белый.

Им возражают защитники «Искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных»... Для нас, принцев Песни, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои

стихи, как кубки, или пишем неясные, словно пьяные песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными.

Отсюда—Эредиа, Верлен, у нас—Майков.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и не удивительно: ведь от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое,—служить другим.

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приноравливал содержание. Однако, он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира.

Нецеломудренность отношения есть и в тезисе «Искусство для жизни», и в тезисе «Искусство для искусства».

В первом случае искусство низводят до степени проститутки или солдата. Его существование имеет ценность лишь постольку, поскольку оно служит чуждым его целям. Неудивительно, если у кротких муз глаза становятся мутными, и они приобретают дурные манеры.

Во втором—искусство изнеживается, становится мучительно-лунным, к нему применимы слова Маллармэ, вложенные в уста его Иродиады:

> ...J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
> vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux...

(Я люблю позор быть девственной и хочу жить среди ужаса, рождаемого моими волосами...).

Чистота—это подавленная чувственность и она прекрасна, отсутствие же чувственности пугает, как новая неслыханная форма разврата.

Нет! возникает эра эстетического пуританизма, великих требований к поэту, как творцу, и мысли или слову—как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старо-шотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы Пушкина), должен, но только во славу своего Бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом.

Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов, я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое—это не важно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни. Однако, не надо забывать, что и Роланд мог быть побежден...

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющие бодрость в сильных: «Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со сло-

вом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только—краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венециан и Испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе—у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность.

Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.

II.

Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Душа поэта получает толчек из внешнего мира, иногда в незабываемо-яркий миг, иногда смутно, как зачатье во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениям еще неокрепшей новой жизни. Все действует на ход ее развития—и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка. Все определяет ее будущую судьбу. Древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью.

Наконец, в муках, схожих с муками деторождения (об этом говорит и Тургенев), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусству соображениями, если, кроткий, как голубь, он стре-

мился передать уже выношенное, готовое, и, мудрый как змей, старался заключить все это в наиболее совершенную форму.

Такое стихотворение может жить века, переходя от временного забвения к новой славе, и даже умерев, подобно царю Соломону, долго еще будет внушать священный трепет людям. Такова Илиада...

Но есть стихотворения невыношенные, в которых вокруг первоначального впечатления не успели наслоиться другие, есть и такие, в которых, наоборот, подробности затемняют основную тему, они—калеки в мире образов, и совершенство отдельных их частей не радует, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов. Мы многим обязаны горбунам, они рассказывают нам удивительные вещи, но иногда с такой тоской мечтаешь о стройных юношах Спарты, что не жалеешь их слабых братьев и сестер, осужденных суровым законом. Этого хочет Апполон, немного страшный, жестокий, но безумно красивый бог.

Что же надо, чтобы стихотворение жило, и не в банке со спиртом, как любопытный урод, не полужизнью больного в креслах, но жизнью полной и могучей,—чтобы оно возбуждало любовь и ненависть, заставляло мир считаться с фактом своего существования? Каким требованиям должно оно удовлетворять?

Я ответил бы коротко: всем.

В самом деле, оно должно иметь: мысль и чувство—без первой самое лирическое стихотворение будет мертво, а без второго даже эпическая баллада покажется скучной выдумкой (Пушкин в своей лирике и Шиллер в своих

балладах знали это), — мягкость очертаний юного тела, где ничто не выделяется, ничто не пропадает, и четкость статуи, освещенной солнцем; простоту — для нее одной открыто будущее, и — утонченность, как живое признание преемственности от всех радостей и печалей прошлых веков; и еще превыше этого — стиль и жест.

В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. А это так важно. Ведь у Данте Алигьери — мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гибеллина и веронского изгнанника мы любим не меньше, чем его «Божественную Комедию»... Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой. Жалобы поэтов на тот факт, что публика не сочувствует их страданиям, упиваясь музыкой стиха, основаны на недоразумении. И радость, и грусть, и отчаяние читатель почувствует только свои. А чтобы возбуждать сочувствие, надо говорить о себе суконным языком, как это делал Надсон.

Возвращаюсь к предыдущему: чтобы быть достойным своего имени, стихотворение, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонию и,

что всего важнее, быть вызванным к жизни не «пленной мысли раздражением», а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кроме того, оно должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. Так, Charles Asselineau рассказывает о «распутном сонете», где автор, сознательно нарушая правила, притворяется, что делает это в порыве поэтического вдохновения или увлечения страстью. И Ронсар, и Мейнар, и Малерб писали такие сонеты. Эти неправильности играют роль родинок, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого.

Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало. Так для спасения одного человека снаряжаются экспедиции, в которых гибнут десятки других людей. Но, однако, раз он спасен, он должен, как и все, перед самим собой оправдывать свое существование.

III.

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия вполне по-

добного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реальностями. Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе—значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды.

Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов северо-американских дикарей. Пример—Тургеневское «Затишье», где стихотворение «Анчар» своей силой и далекостью ускоряет развязку одной, по русскому тяжелой, любви; или—«Идиот» Достоевского, когда «Бедный Рыцарь» звучит, как заклинание, на устах Аглаи, безумной от жажды полюбить героя; или—«Ночные Пляски» Сологуба с их поэтом, зачаровывающим капризных царевен дивной музыкой лермонтовских строф.

В современной русской поэзии, как на пример таких «живых» стихотворений, я укажу всего на несколько, стремясь единственно к тому, чтобы иллюстрировать вышесказанное, и оставляя в стороне многое важное и характерное. Вот хотя бы стихотворение Валерия Брюсова «В склепе»:

> Ты в гробнице распростерта в мертвом венце.
> Я целую лунный отблеск на твоем лице!...
>
> Сквозь решетчатые окна виден круг луны,
> В ясном небе, как над нами, тайна тишины.

За тобой у изголовья венчик влажных роз,
На твоих глазах, как жемчуг, капли прежних слез.

Лунный луч, лаская розы, жемчуг серебрит,
Лунный свет обходит кругом мрамор старых плит.

Что ты видишь, что ты помнишь в непробудном сне?
Тени темные все ниже клонятся ко мне.

Я пришел к тебе в гробницу через черный сад,
У дверей меня лемуры злобно сторожат.

Знаю, знаю, мне не долго быть вдвоем с тобой!
Лунный свет свершает мерно путь свой круговой

Ты—недвижна, ты—прекрасна, в миртовом венце.
Я целую свет небесный на твоем лице!

Здесь, в этом стихотворении, брюсовская страстность, позволяющая ему невнимательно отнестись даже к высшему ужасу смерти, исчезновения, и брюсовская нежность, нежность почти девическая, которую все радует, все томит, и лунный свет, и жемчуг, и розы,— эти две самые характерные особенности его творчества помогают ему создать образ, слепок, быть может, мгновения встречи безвозвратно разлученных и навсегда отравленных этой разлукой влюбленных.

В стихотворении «Гелиады» («Прозрачность», стр. 24) Вячеслав Иванов, поэт, своей солнечностью и чисто-мужской силой столь отличный от лунной женственности Брюсова, дает образ Фаэтона. Светлую древнюю сказку он превращает в вечно-юную правду. Всегда были люди, обреченные на гибель самой природой их дерзаний. Но не всегда знали, что пораженье может быть плодотворнее победы.

Он был прекрасен, отрок гордый,
Сын Солнца, юный Солнцебог,
Когда схватил рукою твердой
Величья роковой залог,—

Когда бразды своей державы
Восхитил у зардевших Ор, —
А кони бились о заставы,
Почуя пламенный простор!

И, пущены, взнеслись, заржали,
Покинув алую тюрьму,
И с медным топотом бежали,
Послушны легкому ярму... и т. д.

«Отрок гордый» не появляется в самом стихотворении, но мы видим его в словах и песнях трех девушек Гелиад, влюбленных в него, толкнувших его на погибель и оплакивающих его «над зеленым Эриданом». И мучительно-завидна судьба того, о ком девушки поют такие песни!

И. Анненский тоже могуч, но мощью не столько Мужской, сколько Человеческой. У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно «сегодня» и исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности. От этого его стихи мучат, они наносят душе неисцелимые раны, и против них надо бороться заклинаниями времен и пространства.

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому-ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых?
И вдруг почувствовал смычек,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: — ты та ли, та ли?
И струны ластились к нему,
Звеня, но ластясь, трепетали.

Неправда-ль? Больше никогда
Мы не расстанемся — довольно?
И скрипка отвечала: «да»,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычек все понял, он затих,
А в скрипке это все держалось,
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... и струны пели,
Лишь утро их нашло без сил
На черном бархате постели.

С кем не случалось этого? Кому не приходилось склоняться над своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно? И тот, кто, прочитав это стихотворение, забудет о вечной, девственной свежести мира, поверит, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, тот погиб, тот отравлен. Но разве не чарует мысль о гибели от такой певучей стрелы?

Затем, минуя «Незнакомку» Блока,—о ней столько писалось,—я скажу еще о «Курантах Любви» Кузмина. Одновременно с ними автором писалась к ним и музыка, и это положило на них отпечаток какого-то особого торжества и нарядности, доступной только чистым звукам. Стих льется, как струя густого, душистого и сладкого меда, веришь, что только он — естественная форма человеческой речи, и разговор или прозаический отрывок после кажутся чем-то страшным, как шепот в Тютчев-

скую ночь, как нечистое заклинание. Эта поэма составлена из ряда лирических отрывков, гимнов любви и о любви. Ее слова можно повторять каждый день, как повторяешь молитву, вдыхаешь запах духов, смотришь на цветы. Я приведу из нее один отрывок, который совершенно зачаровывает наше представление о завтрашнем дне, делает его рогом изобилия:

Любовь расставляет сети
Из крепких шелков;
Любовники, как дети,
Ищут оков.

Вчера ты любви не знаешь,
Сегодня весь в огне.
Вчера меня отвергаешь,
Сегодня клянешься мне.

Завтра полюбит любивший
И не любивший вчера,
Придет к тебе не бывший
Другие вечера.

Полюбит, кто полюбит,
Когда настанет срок,
И будет то, что будет,
Что приготовил нам рок.

Мы, как малые дети,
Ищем оков,
И слепо падаем в сети
Из крепких шелков.

Так искусство, родившись от жизни, снова идет к ней, но не как грошевый поденщик, не как сварливый брюзга, а как равный к равному.

IV.

На днях прекратил свое существование журнал «Весы», главная цитадель русского символизма. Вот несколько характерных фраз из

заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12:

«Весы» были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идей символизма в той форме, в какой они исповедывались и должны были исповедываться «Весами», ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso средство бесцельно! Растут иные цели!».

«Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга нашей эпохи»... «Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по иному над нами».

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего «Весами», независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати, если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать, как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным, потому что символизм создался не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де-Лиль, и не был результатом общественных переворотов,

как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса—и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт.

Апрель, 1910 г.

ПОЭЗИЯ В «ВЕСАХ».

До 1905 года, когда в «Весах» появился беллетристический отдел, в русской символической поэзии царил хаос. «Мир Искусства» выдвигал, на-ряду с Бальмонтом и Брюсовым, такую сомнительную поэтическую величину, как Минский; «Новый Путь» печатал стихи Рославлева, Фофанова и др. Даже «Скорпион», осторожный «Скорпион», и тот не избежал общей участи: издал Бунина и в «Северных цветах» поместил поэму того же Фофанова. За всем этим следила и злорадно хихикала критика, враждебная новым течениям в искусстве. Прежние возгласы негодования по поводу «чудачества декадентов» сохранились только в самых захолустных изданиях, а в более видных они заменились или указаниями на то, что «декадентство» выдохлось, или заявлениями, что «оно» никогда и не представляло из себя ничего существенно нового.

Не знаю, намеренно или нет, «Весы», вводя литературный отдел, всей своей деятельностью опровергали оба эти мнения. От этого стихи в «Весах» делятся на две резко, особенно впоследствии, разграниченные группы: группу революционеров и группу хранителей традиции.

Право на революцию сохранили за собой вожди, молодежи был поручен ариергард. Благодаря такому строю, вся колонна приобрела стремительность, недоступную для течении, где вожди должны одновременно направлять и сдерживать. Но это же и послужило причиной ее расстройства: нельзя, да и не следует, пройти весь мир кавалерийской аттакой...

Символизм угасал. Уже самые споры, возникшие из-за определения этого, казалось бы, вполне выясненного литературного учения, указывали на недовольство им в кругу поэтов. Появились новые задачи, особые у каждого мастера, и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия.

Несколько замечаний о поэтах, представленных «Весами».

К. Бальмонт, такой хрупкий, такой невещественный в первый период своего творчества, страстно полюбил вещи и выше всего поставил потенциально скрытую в них музыку. В своих эпитетах он не гонится за точностью; он хочет, чтобы не скрытые в них представления, а самый звон их определял нужный ему образ. Однако, и тут он, где можно, превращает прилагательные в существительные: безглагольный — безглагольность, лелейный — лелейность и т. д. Последний пример особенно характерен: глагол «лелеять» он превратил в прилагательное и потом сделал из него существительное. Пренебрежение к глаголам—вот что делает его последние стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзия есть мысль, а мысль—прежде всего движение. Как бы то ни было, его попытка имеет громадный

теоретический интерес, и со временем она будет оценена по достоинству.

Брюсов, восстановивший в России позабытое со времен Пушкина благородное искусство просто и правильно писать стихи, в «Urbi et Orbi» и в «Венке» давший образцы классической чистоты и силы, в «Весах», как Иаков, вступил в бой со своим Богом. Он вводит в поэтический обиход ассонансы, пользуется ипердактилическими рифмами, новыми строфами, повторениями одной и той же строчки. Наконец, в стихотворении «К кому-то», начинающемся строкой «Фарман иль Райт, иль кто-б ты ни был!», он вплотную подходит к современности, которой так боятся поэты, и остается победителем.

Далее следуют: Вячеслав Иванов, все поэтическое творчество которого—сплошная революция, иногда даже против канонов, установленных им самим; М. Кузмин, со всей неожиданной смелостью своих тем и приемов, с неслыханным в русской поэзии словарем и со стихом, звучащим утонченно и странно; Андрей Белый, пытающийся внести красочный импрессионизм своих юношеских произведений в самые повседневные переживания.

Отдельно стоят З. Гиппиус, со своим застывшим на одной точке мастерством, и Ф. Сологуб и А. Блок, печатавшие свои наиболее характерные стихи в других изданиях.

Из молодых поэтов, «хранителей традиций», особенно выдвинуты «Весами»: Сергей Соловьев, Борис Садовский и Виктор Гофман.

С. Соловьев печатал в «Весах» лучшие свои стихотворения, в которых, под руководством поэзии Брюсова, он продолжает работу А, Май-

кова, иногда даже превосходя последнего чеканкой стиха и силой изобразительности.

Борис Садовский поддерживает воспоминание о традициях пушкинской эпохи, учась у ее второстепенных поэтов. Кажется, его совершенно не коснулось веяние модернизма. Однако, сухая четкость ритмов и образов, вкус и благородное стремление к работе над стихом—обличают близость поэта к новому направлению, без которого ему вряд ли бы удалось освободиться от пут реализма, так как по темпераменту он—не завоеватель.

Виктор Гофман—ученик то Бальмонта, то Брюсова. Недаром в юности он написал по стихотворению-приветствию им обоим. Но это ученичество не пошло дальше заимствования приемов и близости образов. Сквозь молодое любование утонченностями культуры проглядывает его собственное ощущение мира—томная, но подчас и острая чувственность. И жаль, что за последнее время он стал подражать серафическому Блоку.

Из реже печатавшихся в «Весах» можно отметить Юрия Верховского—поэта типа Бориса Садовского, но более расплывчатого и книжного, и Одинокого, поставившего себе ряд интересных задач и серьезно работающего над их разрешением.

Нельзя сказать, что в стихотворном отделе «Весов» не было серьезных упущений; таково, например, замалчивание И. Ф. Анненского (за все время о нем было, кажется, всего три заметки и ни одного его стихотворения); непривлечение к сотрудничеству П. Потемкина, одного из самых своеобразных молодых поэтов

современности; наконец, выдвигание за последний год Эллиса.

Но, несмотря на все промахи, история «Весов» может быть признана историей русского символизма в его главном русле.

Июль—август 1910 г.

НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ.

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом.*) На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова ἀκμή — высшая степень чего либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным

*) Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства. В одной из ближайших книжек «Аполлона» их разбору и оценке будет посвящена особая статья.

преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма, как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и следовательно не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и трудно-достижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения.

Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры,—ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей,—стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений—только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия—все явления братья.

Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним—открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть—занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание — что будет дальше? Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он в праве спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными доброде-

телями оно может похвастать, и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе — что все попытки в этом направлении — нецеломудренны Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, — вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

„. . . . . “ Mais où sont les neiges d'antan!“

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но

тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них—краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле—тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, ни мало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все,—и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента—вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ.

I.

Еще до 1866 года, когда группа парнасцев открыла свой журнал «Le Parnasse Contemporain» стихами Теофиля Готье, его одного из всех романтиков признавая не только своим, но и maître'ом, и даже до 1857 года, когда Бодлэр, посвящая Теофилю Готье свои «Цветы Зла», назвал его непогрешимым поэтом и совершеннейшим волшебником французской словесности, мнение о безусловной безупречности его произведений разделялось во всех кругах, не чуждых литературе. И несмотря на то, что это мнение вредило поэту в глазах толпы, которая считала холодным—его, нежного, застывшим—его, бесконечно жадного до жизни, неспособным понимать других поэтов—его, заключившего в одном себе возможности французской поэзии на пятьдесят лет вперед,—он любил настаивать на этом качестве и возводил его в принцип, дразня гусей.

Действительно, как бы следуя завету Пушкина «лишь юности и красоты поклонником быть должен гений», Готье любил описывать

сказочные богатства, принадлежащие веселым молодым людям, расточающим их на юных, прекрасных и всегда немного напоминающих кошек женщин,—этих молодых людей, любовные признания которых звучат, как дерзкое и томное:—«Цинтия, торопитесь», и женщин, вносящих в слишком светлый мир любви сладкое ощущение холода смерти. Учитель и друг Бодлэра, он не поддался соблазну безобразного, очарованию сплина, а странное и экзотическое любил только до тех пор, пока оно не теряло пластических форм. Да, впрочем, может быть и это он воспринимал как свое, повседневное, он, узнавший чары опиума в причудливых залах отеля Pimodan, объездивший чуть не все закоулки Европы и Востока.

В «Эмалях и Камеях» он равно избегает как случайного, конкретного, так и туманного, отвлеченного; он говорит о свойствах, как явлениях, о белизне, о контрастах, о тайном сродстве предметов, черпая образы из всех стран и веков, что придает его стихотворениям впечатление гармоничной полноты самой жизни. И в то же время он умеет не загромождать своих произведений излишними подробностями, пренебрегает импонировать читателю своей эрудицией. Вот что он рекомендовал одному начинающему драматическому автору: «возьми просто напросто Жеронта, Изабеллу и Криспина; размести их вокруг мешка с деньгами и начинай; не надо больше ничего, и ты можешь сказать все, что захочешь»,—и он сам следовал этому правилу в своих комедиях, только большей закругленностью контуров и изяществом деталей отличающихся от Мольеровских.

Выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки — все, что мы так беспомощно называем формой произведения, находили в Теофиле Готье ярого ценителя и защитника. В одном сонете он возражает «ученому», пытавшемуся умалить значение формы:

Но форма, я сказал, как праздник пред глазами:
Фалернским ли вином налит или водой —
Не все ль равно! кувшин пленяет красотой!
Исчезнет аромат, сосуд же вечно с нами.

И это он провозгласил беспощадную формулу — L'art robuste seul è l'éternité», пугающую даже самых пылких влюбленных в красоту.

Что же? Признаем Теофиля Готье непогрешимым и только непогрешимым, отведем ему наиболее почетный и наименее посещаемый угол нашей библиотеки и будем пугать его именем дерзких новаторов? Нет. Попробуйте прочесть его в комнате, где в узких вазах вянут лилии, и в углу белеет тысячелетний мрамор — между поэмой Леконта де Лиля и сказкой Оскара Уайльда, этими воистину «непогрешимыми и только непогрешимыми», — и он захлестнет вас волной такого безудержного «раблэистического» веселья, такой безумной радостью мысли, что вы или с негодованием захлопнете его книгу, или, показав язык лилиям, мрамору и «непогрешимым», выбежите на вольную улицу, под веселое синее небо. Потому что секрет Готье не в том, что он совершенен, а в том, что он могуч, заразительно могуч, как Раблэ, как Немврод, как большой и смелый лесной зверь...

II.

Теофиль Готье принадлежал к старой буржуазной фамилии, ни по состоянию, ни по положению в округе не уступавшей дворянским. Дед его, известный силач и ярый охотник, умер ста лет. Отец его, пламенный роялист и исключительно образованный человек, во время Великой Революции организовавший побег дворян и духовенства из Гласьерской тюрьмы в Авиньоне, умер восьмидесятилетним. Сам поэт родился 30 августа 1811 г. в Тарбе, на испанской границе, и первые впечатления детства были так сильны, что он всю жизнь тосковал по югу. Его неукротимый характер обнаружился рано. Трех лет перевезенный в Париж, он, увидев однажды солдат, говорящих по-гасконски, бросился к ним, уцепился за их платье, умоляя свезти его обратно в Тарб. Несколько лет позднее, получив от своего отца наказание в виде легкого удара, он настойчиво требовал, чтобы мать увезла его от человека, который бьет его, ее сына. Еще в ученические годы он прославился на Сене, как искусный пловец, и заслужил отличие в виде красных кальсон. Восемнадцати лет он поступил в ателье Риу и уже зарекомендовал себя, как недюжинный художник, когда 25 февраля 1830 г., день первого представления «Эрнани» Виктора Гюго, заставил его переменить планы на будущее. В девятнадцатом веке любили вспоминать—одни с восторгом, другие с негодованием—о его длинных волосах и красном жилете, в котором он, во главе банды художников, явился в чопорный зал Французской Комедии и бешенно аплодировал ультраромантической

тической пьесе, вызывая на ссору ее хулителей. Еще раньше Жерар де Нерваль представил его Виктору Гюго, и его почтительное восхищение так порадовало мэтра, что тот склонил его заниматься только литературой. Готье сделался поэтом.

В июле того же года появился первый сборник его стихов. Это случилось как раз в день июльской революции, и все издание осталось на руках Готье. Но не обескураженный этой неудачей, он в 1832 году издал поэму «Альбертус», сразу сделавшую его имя известным в кругах литературной молодежи. Это — еще чисто романтическое произведение с фабулой à la Гофман, с отступлениями à la Мюссе. Но оно кончается призывом к Раблэ и начинается следующими стихами, обличающими будущего автора «Эмалей и Камей»:

На тихом берегу зеленого канала,
Где зыбь под барками спокойно задремала,
Ушедший в небо шпиль, и окна чердаков,
И аспид старых крыш, где аист пляшет танец,
И грохот кабаков, приюта буйных пьяниц,—
Фламандский городок Теньера вам готов.

Его узнали вы? Вы видите: вот ива,
Как девушка в воде, склоняется лениво,
Рассыпав волосы, вон церкви острие,
Вон утки на краю дождем размытой ямы...
Картине солнечной недостает лишь рамы,
Гвоздя, чтоб прикрепить ее.

В 1833 году появилась его первая книга прозы и единственная сатирическая — «La jeune France», в которой он смеется над своими же соратниками романтиками, но смеется с такой заразительной веселостью, с такой

любовью и до такой степени не щадя себя самого, что сами романтики были в восторге и начали видеть в молодом писателе достойного товарища и будущего великого поэта. Успех этой книги побудил издателя ее заказать Теофилю Готье «сенсационный роман», и через три года появилась «Mademoiselle de Maupin».

Эти три года были самыми счастливыми в жизни Готье. Красивый, богатый, принятый в лучшем обществе Парижа, он вел образ жизни салонного льва и дэнди, и его отцу приходилось запирать его, чтобы принудить к работе. Да и то он часто вылезал в окно—похвастать в Тюльерийском саду и на бульварах своими невероятной кройки жилетами. И в то же время в нем происходила глубокая внутренняя работа. Он должен был осознать свое отношение к романтизму.

В это время французский романтизм сводился в своем главном русле к ренессансу средневековья. Шел пересмотр этических оценок во имя эстетических. Мечтали в прошлом найти кипучие страсти, делающие человека прекрасным, примеры абсолютной доброты или абсолютного порока, все равно. Мускулистые руки жаждали поднять на щит героя.

Теофиль Готье хотел иного. Может быть, слишком поспешно объявивший себя пажем Виктора Гюго и до конца своих дней оставшийся ему верным, он лучше других сумел охранить себя от поэтического циклона, поднятого его учителем. Он не находил удовольствия изображать испанских или итальянских марионеток, и кровь, заливающая страницы романтических произведений, едва ли не казалась ему признаком дурного тона. Он уже по-

знал величественный идеал жизни в искусстве и для искусства,—идеал, которому мир может противопоставить одну только любовь. Но что, если любовь только зеркало, перед которым искусство принимает свои самые обдуманные, самые волнующие позы? Остается только смерть, но не человеку закала Готье испытать головокружение перед этой глубиной. Для него она вся целиком укладывается в звонкие строфы «Comédie de la Mort».

Ритм найден; оставалось только писать. Шедевры следовали за шедеврами. После «Mademoiselle de Maupin»», этой энциклопедии любви, следовал «Фортунио», молодой раджа, расточающий в Париже свое сказочное богатство, «Жеттатура», юноша, гибнущий под властью рока, «Две звезды»—роман приключений, «Капитан Фракасс» и др. Перечислить все нет возможности. Полное собрание сочинений Теофиля Готье составило бы триста томов.

Видное место среди его произведений занимают его «Путешествия». Италия, Испания, Россия, Константинополь, Восток ожили в них с их природой, искусством, памятниками, со всеми запахами и красками. Готье упрекали, что он почти ничего не пишет о жителях тех стран, которые он посетил. Madame Girardinr, лукаво спросила его после выхода «Tra los montes»: «Тео, значит в Испании нет испанцев?». Но, как турецкий султан, по закону объявляющий себя повелителем той земли, на которую он вступил, Теофиль Готье всюду входил завоевателем и чувствовал себя единственным обитателем страны, где находился в данную минуту. «Я отправился в Константинополь,

чтобы быть мусульманином в свое удовольствие; в Грецию—для Парфенона и Фидия, в Россию — для снега, икры и византийского искусства, в Египет—для Нила и Клеопатры, в Неаполь—для Помпейского залива, в Венецию—для Сан-Марко и дворца Дожей. Ассимилироваться с нравами и обычаями страны, которую посещаешь — мой принцип; и нет другого средства все видеть и наслаждаться путешествием».

Совсем иначе, с благоговением пилигрима и внимательностью ученого, совершил он свое путешествие в область истории литературы. Уже усилиями Сен-Бева были освобождены от проклятия Буало, Ронсар, Дю-Беллэ и др., но еще много оставалось забытых сильных поэтов. И Готье в своих «Les Grotesques» воскресил десять этих кавалеров шпаги и пера, авторов бесчисленных од к уединенью и вакхических песен.

С 1836 по 1871, год смерти, Готье писал еженедельные фельетоны о театре, литературе и искусстве, сначала в «La Presse», потом в «Journal Officiel». И несмотря на то, что эта работа страшно тяготила его, отнимая время и силы, которые можно было бы употребить на писание стихов, так, что он с горечью называл свободное время десятой музой,—он занимался ею так заботливо и даже вдохновенно, что его фельетоны гремели по всему Парижу, и им, более чем стихам и романам, он обязан своей популярностью при жизни.

Умер он шестидесяти одного года, от болезни сердца, непосильной работой подорвав свое железное здоровье.

III.

Прошло сорок лет со дня смерти Теофиля Готье. Мы много пережили за это время. Верлэн требовал «оттенков и только оттенков» и заставил нас полюбить «серую песенку». Маллармэ учил нас писать стихотворения, более похожие на кабалистические знаки, на изображение какого-нибудь «Колеса Жизни» буддистов. Уайльд показал нам искусство,—веселую игру, д'Аннунцио—искусство, корни которого таятся на глубине, где начинается различие рас. Верхарн чуть ли не пыткой заставил современность заговорить языком, свойсвенным ей одной. Брюсов поведал нам о демонах, которые всегда с нами. В. Иванов наметил певучие пути к внутреннему солнцу. И все же мы должны вспоминать, мы не смеем не вспоминать о Теофиле Готье.

Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и нисшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что́ ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии «Озерной Школы», Гетевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века. Его роман «Капитан Фракасс» — один из лучших образцов французской прозы по выдержанности языка и великолепию картин—написан

по фабуле чуть ли не «Romans populaires». В его пьесах—брызжущее остроумие и горячность романтизма уложились в рамки Мольеровских комедий. В его стихах смелость образов и глубина переживаний только оттеняются эллинской простотой их передачи.

В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия,— вот о чем всегда должно нам напоминать имя Теофиля Готье.

ЧИТАТЕЛЬ.

Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям. Все, что говорится о поэтичности какого-нибудь пейзажа или явления природы, указывает только на пригодность их в качестве поэтического материала, или намекает на очень отдаленную аналогию в анимистическом духе между поэтом и природой. То же относится и к поступкам или чувствам человека, невоплощенным в слове. Они могут быть прекрасными, как впечатление, даваемое поэзией, но не станут ею, потому что поэзия заключает в себе далеко не все прекрасное, что доступно человеку. Никакими средствами стихотворной фонетики не передать подлинного голоса скрипки или флейты, никакими стилистическими приемами не воплотить блеска солнца, веяния ветра.

Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии

и поэзии. Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване, необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф. Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой,—он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший «трав неясный запах», хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем «была звездная книга ясна» и «с ним говорила морская волна». Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены. Эти два чувства бывают и у плохих поэтов. Изучение техники заставляет их являться реже, но давать большие результаты.

Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым рит-

мом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый «поэтический» язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости мысли, и эйдологически в выборе образов. И повсюду проза следовала за ней, утверждая, что между ними собственно нет разницы, подобно бедняку, преследующему своей дружбой богатого родственника. За последнее время ее старания как будто увенчались успехом. С одной стороны, она под пером Флобера, Бодлера, Рембо приобрела манеры избранницы судьбы, с другой, поэзия, помня, что новизна непременное условие ее существования, неустанно ищет новых и новых средств воздействия и подошла к запретной области в стиле Вордсворда, композиции Байрона, свободном стихе и др. и даже в начертании, раз Поль Фор печатает свои стихи в строку, как прозу.

Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа. И относительно поэзии ее новейшие исследователи пришли к согласию. В Англии продолжает царить аксиома Кольриджа, определяющая поэзию как «лучшие слова в лучшем порядке». Во Франции мнение Т. Де-Банвиля: поэма—то, что уже сотворено и не может быть исправлено. А к этим двум мнениям примкнул и Малларме, сказавший: «Поэзия везде, где есть внешнее усилие стиля».

Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем

дело с естественным раздвоеним личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...

Это—в минуту творчества. Однако, ни для кого, а для поэта тем более не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. Этот читатель отнюдь не достоин того презрения, которым так часто обливали его поэты. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель. Однако, все мы подобны человеку, выучившемуся иностранному языку по учебникам. Мы можем говорить, но не понимаем, когда говорят с нами. Неисчислимы руководства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся.

Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один—потому, что дослужился до чина полковника, другой—потому, что написал книгу о минералогии, третий—потому, что знает, что тут и хитрости никакой нет: «Нравится—значит хорошо, не нравится—значит плохо; ведь поэзия—язык богов, ergo, я могу о ней судить совершенно свободно». Таково общее правило, но в дальнейшем своем отношении читатели разделяются

на три основные типа: наивный, сноб и экзальтированный. Наивный ищет в поэзии приятных воспоминаний: если он любит природу—он порицает поэтов, не говорящих о ней, если он социалист, Дон-Жуан или мистик—он ищет стихов по своей специальности. Он хочет находить в стихах привычные ему образы и мысли, упоминания о вещах, которые ему нравятся. О своих впечатлениях он говорит мало, и обыкновенно ничем не мотивирует своих мнений. В общем довольно добродушный, хотя и подвержен припадкам слепой ярости, как всякое травоядное. Распространен среди критиков старого закала.

Сноб считает себя просвещенным читателем: он любит говорить об искусстве поэта. Обыкновенно он знает о существовании какого-нибудь технического приема и следит за ним при чтении стихотворения. Это от него вы услышите, что X—великий поэт, потому, что вводит сложные ритмы, У—потому, что создает новые слова, Z—потому, что волнует путем повторений. Он выражает свои мнения пространно и порой интересно, но, учитывая только один, редко два или три приема, неизбежно ошибается самым плачевным образом. Встречается исключительно среди критиков новой школы.

Экзальтированный любит поэзию и ненавидит поэтику. В прежнее время он встречался и в других областях человеческого духа. Это он требовал сожжения первых врачей, анатомов, дерзающих раскрыть тайну Божьего создания. Был он и среди моряков, освистывавших первый пароход, потому что мореплаватель должен молиться Деве Марии о даровании

благоприятного ветра, а не жечь какие то дрова, чтобы заставить вертеться какие то колеса. Вытесненный отовсюду, он сохранился только среди читателей стихов. Он говорит о духе, цвете и вкусе стихотворения, о его чудесной силе или наоборот дряблости, о холодности или теплоте поэта. Встречается редко, вытесняемый все больше и больше двумя первыми типами, и то среди самих поэтов.

Картина безотрадная, неправда ли? И если поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное оплодотворению естественному, то это напоминает любовь ангелов к каиниткам, или, что то же самое, — простое скотоложество. Однако, может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере видел одного. И я ду-

маю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими.

Если бы я был Беллами, я бы написал роман из жизни читателя грядущего. Я бы рассказал о читательских направлениях и их борьбе, о читателях-врагах, обличающих недостаточную божественность поэтов, о читателях, подобных д'аннунциевской Джиоконде, о читателях Елены Спартанской, для завоевания которых надо превзойти Гомера. По счастью, я не Беллами и одним плохим романом будет меньше.

То, чего читатель в праве и поэтому должен требовать от поэта, и составит предмет этой книги. Но поэтов она не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако, и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщено чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе воли и приберечь силы для лучшего момента. Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно. Слово «можно» следует выкинуть из всех областей исследования поэзии.

Делакруа говорил: «Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества». Действительно, надо или совсем ничего не знать о технике, или знать ее хорошо. Шестнадцатилетний Лермонтов написал «Ангела» и только через десять лет мог написать равное ему стихотворение. Но зато «Ангел» был один, а все стихи Лермонтова 40-го и 41-года прекрасны. Сти-

хотворение, как «Афина-Паллада», явившаяся из головы Зевеса, возникая из духа поэта, становится особым организмом. И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом овладеваем эйдоологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому диллетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать—есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило.

Законы же его жизни, то-есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен.

ПИСЬМА
О
РУССКОЙ ПОЭЗІИ.

I.

Сергей Городецкий. Русь. Песни и думы. Москва. 1909 г. Изд. Сытина. Цена 15 к. Валериан Бородаевский. Стихотворения. СПБ. 1909 г. изд. „Оры". Цена 85 к. Борис Садовский. Позднее утро. Стихотворения. Москва. 1909 г. Цена 1 р. Иван Рукавишников. Стихотворения. Книга шестая. СПБ. Цена 1 р. 50 к. *)

В прохладное весеннее утро хорошо идти одному по тропинке, не ожидая никаких встреч. Солнце на траве, на одежде, слегка влажная земля мягко ложится под ноги—и тогда невольно начинаешь петь, приплясывая и притоптывая, поводя плечами и помахивая тростью. Петь, разумеется, без слов,—слова не вспоминаются в такое удивительное утро. Это не торжественный гимн созревающей для творчества мысли, как бывало у Шиллера, это непосредственное упоение бытием—ржанье купающихся коней, стремительный взлет жаворонка и неистовые прыжки разыгравшейся собаки. Такой песней захлебываешься, и от нее больше ничего не надо. Но Сергей Городецкий возымел странную мысль подобрать к ней слова и

*) Апполон, 1909 г. Ноябрь № 1.

из получившихся строк составил книгу, назвал ее «Русью», пятой книгой своих стихов. Я прочел ее с чувством сладкой меланхолии и еще большей неловкости, потому что, спеша подбирать слова к все нарастающей и нарастающей мелодии, автор не успел ни взвесить их, ни расценить, ни даже выбрать подходящие. Ни о стильности, ни об интересности построений или технической утонченности тут не может быть и речи. Городецкий забыл все, что он когда-либо знал или должен был знать, как поэт. Книга названа Русью, но России здесь нет, — есть только легкие ноги, фуражки набекрень и улыбающиеся красные губы. Имеет ли это какое-нибудь отношение к литературе, я не знаю, но к поэзии, мне кажется, имеет.

Книга стихов Валериана Бородаевского совсем в ином роде. В ней чувствуется знание многих метрических тайн, аллитераций, ассонансов; рифмы в ней то нежны и прозрачны, как далекое эхо, то звонки и уверенны, как сталкивающиеся серебряные щиты. Но глубокая неудовлетворенность миром и жгучая жажда иного не позволяют поэту сосредоточиться на своих образах, они бывают не всегда продуманы, обладают досадно-случайными чертами. И так часто в самых высоких и красивых нотах его пения слышна дрожь приближающейся истерики.

Правда, он мало поет, он предпочитает говорить о своих видениях простым и страшным языком. То он видит Бога, прикурнувшего у хижины и заглядевшегося в бесплодную степь, то как в шахтах дрожат седоватые шеи, вислые губы темничных коней. Иногда он бывает тор-

жественным, тогда с его губ срываются слова, убедительные в своей неожиданности.

Печать Антихриста! Иуда! Страшный Суд!
Все та же ты, икона Византии.
Но ярче твой огонь! Сердца куют и жгут...
О, мудрецы! Рабы глухонемые!

Недаром Вячеслав Иванов называет его в своем предисловии «византийцем духа», христианство для него — право запрещать и проклинать, для него Страстная Неделя еще не закончилась Воскресением.

И наиболее привычные ему цвета — черный и красный, как у того, кто смотрит вокруг сквозь плотно сомкнутые веки.

Но может быть именно эта затаенная жестокость и делает его творчество глубоко индивидуальным, несмотря на заметное влияние Тютчева, Фета и В. Иванова.

Борис Садовский — писатель по преимуществу. В его книге «Позднее утро» собраны стихи за последние пять лет, но в них не чувствуется никакой разницы, ни оскудения, ни развития.

Он сразу усвоил себе определенную манеру письма, вполне грамотную, непретенциозную, и, кажется, не собирается отступать от нее ни на иоту.

Пусть Брюсов, как охотник, подстерегает тайны в ночных лабиринтах страсти и мысли, Иванов возносит светлое знамя Христа-Диониса, Блок то безумно тоскует о Прекрасной Даме, то безумно хохочет над нею — Садовский смотрит на них подозрительно. «В туманной мгле мороза полозьев скрипы, лай собак, крях-

тенье водовоза» — эти темы не изменят никогда, с ними можно прожить всю жизнь.

Я думаю, ни у кого не повернется язык упрекнуть поэта за такую скромность. Если он может немногое, то, по крайней мере, ясно сознает свои силы. Несколько строф, навеянных Брюсовым и Белым, только подтверждают мою мысль, так неуверенно звучат они, так бесхитростно переняты в них особенности обоих образцов.

В роли конквистадоров, завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами, Борис Садовский, конечно, не годится, но из него вышел недурной колонист в уже покоренных и расчищенных областях.

Если Городецкий поет, Бородаевский говорит, а Садовский пишет, то Иван Рукавишников дерзает. Безусловно талантливый, работающий, думающий, он совершенно лишен чутья поэтов—вкуса. Иногда это даже помогает ему: как лунатик, бредет он по узкому карнизу и действительно находит благоухающие лужайки, серебряные поляны зачарованных стран. Но чаще—о, как это бывает часто!—он жалко срывается, и не в бездну, а только в грязь, и стихи его испещрены кляксами безобразных прозаизмов.

В его книге есть стихотворения в форме чаши, меча, креста и треугольника, подражание поэтам александрийцам. В ней много новых размеров, новых строф. Характерным для Рукавишникова является частое повторение какого-нибудь слова или выражения, придающее его образам характер неотступности.

И у него часто встречаются темы оккультизма, трактованные не глубоко, но своеобразно.

Книга его представляет материал для поэтов, и богатый материал,—но автора ее поэтом назвать страшно.

II.

Альманах «Смерть». СПБ. 1909 г. Цена 1 руб. Павел Сухотин. Астры. Москва. 1909 г. Цена 50 к. Вл. Пяст. Ограда. Книга стихов. СПБ. 1909 г. Цена 75 к. Сергей Кречетов. Летучий Голландец. Стихи. Москва. 1910 г. Цена 80 к. *)

За последнее время многих русских поэтов занимает вопрос о возрождении поэмы. Оказался ли достаточным опыт нескольких десятилетий символизма для детальной разработки вечных образов, для широких и уверенных шагов поэтической мысли, или наш организм не воспринял спасительного яда декадентства, и мы вернулись туда, откуда ушли,—как знать? О втором случае обидно говорить. Но в первом современные поэты принимают вызов старых, состязаются с ними на их же почве и их же оружием.

После «Города Женщин» и «Последнего Дня», которые являются поэмами во французском смысле этого слова, т.-е. только большими стихотворениями, Валерий Брюсов печатает романтическую поэму «Исполненное Обещание» и посвящает ее памяти Жуковского. Сергей Соловьев пишет поэму гекзаметром, Кузмин—лирическую поэму «Новый Ролла» из

*) Аполлон. 1909 г. Ноябрь. № 2.

жизни тридцатых годов прошлого столетия (в печати из нее появились только отрывки). И тем интереснее попытка П. Потемкина написать поэму из современной жизни четырехстопным ямбом без строф, как писал их Пушкин (Альманах «Смерть», поэма П. Потемкина «Ева»).

Но, увы, попытка эта так и осталась попыткой. В поэме Потемкина есть намеки поистине глубокие, описания поистине живописные, но в ней нет самого главного — удачной выдумки и стройно задуманного плана.

Дело идет о Борисе, молодом человеке, душа которого истомлена вечным страхом смерти. Автор приписывает это «нелепому детству» — скучное описание, напоминающее слегка детство Обломова, — и как будто не подозревает, что страх наравне с любовью есть исконное свойство человеческой души. Борис пытается уйти от него в мир сонных грез и развивает в себе способность управлять снами по произволу. Но когда в них появляется образ женщины, — то проститутки с угольными бровями, то царицы Тамары, то Клеопатры (обе последние из Лермонтова и Пушкина по ссылке самого автора), — в жизни Бориса наступает перелом. Вечная Ева манит его неслыханным счастьем, но и расплату требует неслыханную — добровольную смерть. Борис забыл сладкое и страшное Древнее Имя, и когда вспомнил, ему осталось одно — пролет окон с высоты шестого этажа.

Герой П. Потемкина прежде всего не годится в герои поэмы. Он не типичен для нашего времени (вспомним хотя бы недавнюю революцию), и в нем нет ни внутренней мощи,

ни той сложности переживаний, которая придает ценность «одинокому» типу романа Гюисманса, дез-Эссенту. Он просто вял, и так как в сущности является единственным действующим лицом поэмы, то и ей придает тот же характер вялости.

Стих поэмы отличается ясностью и сравнительной содержательностью, но ему недостает звучности. Логические цезуры, не всегда обоснованные внутренне, задерживают его разбег; обилие четвертых пэонов его расслабляет. Второго пэона, величайшего из видоизменений ямба, в поэме почти нет.

«Ева» — вторая поэма П. Потемкина, и по сравнению с первой она — несомненный шаг вперед. Но все же кажется, что у этого типичного лирика пока мало данных писать большие вещи.

Когда открываешь первую книгу стихов неизвестного поэта, — а Павел Сухотин действительно мало известен, — невольно спрашиваешь себя: какие новые вопросы пытается он затронуть, какие образы управляют его душой, какое у него отношение к миру, к себе, какая у него поза? Ждешь не совершений, — обещаний, намеков на обещания даже, и заранее прощаешь все, кроме бессодержательности. И грустно бывает, как в данном случае, не получить ответа на свои вопросы.

Ни одно стихотворение из книги Павла Сухотина не запоминается, ни одно не выделяется из ряда других. Почти в каждом есть промахи, есть и удачные выражения, но и те и другие хочется отнести скорее к общей одаренности автора, чем к одаренности именно поэтической.

Он безусловно «литературен», обладает вкусом. Багряные закаты каких-то невиданных солнц—в стихах Андрея Белого, которому он несколько подражает, в его стихах стали ровнее и проще. Теперь для них уже не надо подниматься на снеговые вершины, их видно с любого балкона. Резкие линии пейзажей Бунина у Павла Сухотина стали осторожно ретушированной фотографией. С ритмической стороны его стихи неинтересны, часто неудачны.

Может быть, Павел Сухотин очень молод, может быть, он еще найдет себя? Будем надеяться, хотя талантливой молодежи свойственна смелость исканий, а в «Астрах» ее нет.

В «Ограде», книге стихов Вл. Пяста, есть и дерзость юноши, и мудрая осторожность настоящего работника. Он любит перлактические рифмы, изменяет обычное чередование рифм сонета, создает новые строфы. По датам под стихотворениями видно, что он пишет не часто, ждет, чтобы его настроения закристаллизовались, облеклись в единственные, неизбежные образы и ритмы.

Он—лирик, и ситуации его стихотворений несложны, фигуры и пейзажи окутаны легкой дымкой мечтательности. Есть Бог, но Он только состояние высшего, блаженного просветления. Он—«цельное, личное, трижды-единое «я». Есть и ангелы, но они тоже только положения человеческой души на пути к совершенству, положения, возможные и в нашем мире. В минуты отчаяния поэт вспоминает о них с какой-то глубоко интимной грустью, как о чем-то потерянном еще так недавно. Путь к совершенству—любовь, и, конечно, любовь

к женщине. Для последней у Вл. Пяста есть слова-гимны, слова-цветы.

«Робкое, нежное, светлое, смотрит раскрытыми
глазками,
Новью рожденное, тайной спаленное, женское.
В нем отражается, в нем зарождается, с песнями,
с ласками,
Все необычное, все гармоничное, все безгранично
вселенское».

Темы Вл. Пяста—розовые отсветы Грядущих Зорь, и его проклинающие, надменные стихотворения из отдела «Амаикс»—не более, как поза—удачная, пожалуй, об'ективно, но совсем для него не характерная. Недаром одно из них называется «Diaboli Manuscriptum». А что Пясту дьявол?

В первые века христианства, когда экстаз был так же обычен, как теперь скептицизм, почти не было общих молитв, исключая ветхозаветных, и каждый член общины невольно создавал свое собственное обращение к Богу, иногда из одной фразы, из двух-трех слов. Но зато эти слова были спаяны между собою, как атомы алмаза; про них было сказано, что прежде пройдет небо и земля, чем изменится хотя иота Писания. И позднейшие составители молитв собирали их в венки уже расцененными рядом столетий.

У Вл. Пяста есть такие слова, пришедшие как будто откуда-то извне:

«Мы замерли в торжественном обете,
Мы поняли, что мы—Господни дети».

Или:

«...Но отчего теперь—целую прах горы,
Где крепнул голос твой, отброшен зычным эхом?»

Или:

«...И буду я, как парк, тобой исполнен весь...»

Но Вл. Пяст живет в наше время, ему нельзя молиться, ему надо писать стихи. И вот, чтобы получилось стихотворение, он присочиняет к строкам вдохновенным строки искусно сделанные, поэзию мешает с литературой. Получается витрина бриллиантов Тэт'а, где среди массы поддельных камней, как уверяют, есть и настоящие. Литература законна, прекрасна, как конституционное государство, но вдохновение — это самодержец, обаятельный тем, что его живая душа выше стальных законов. Я упрекаю музу Вл. Пяста в том, что она часто боится быть самодержавной, хотя и имеет на это право.

Конечно, только что сказанное не должно повлиять на благоприятную оценку книги Вл. Пяста. Пусть среди молодых лебедей русского символизма он не самый сильный, не самый гордый и красивый, — он самый сладкозвучный.

В книге Сергея Кречетова есть стихотворение «Младшим Судьям». Там он сообщает, что они возвестили ему свой враждебный суд; что его резец чеканит холодные строфы и слагает их сталь в ледяную броню; что ему грезятся башни священной Медины и еще много столь же интересных и дурных вещей. А в конце говорит:

«Так! Я не поэт! Но моей багряницы,
Шутя и смеясь, не снесу я на торг,
Сложу я у ног вам незримой царицы
И боль и восторг».

Итак, все дело в царице. Может быть, он оккультист и добивается любви царицы Клео-

патры,—но зачем он тогда пишет стихи, а не занимается спокойно какими-нибудь инвольтованиями? Может быть, он мистик и мечтает о Вечной Женственности, но опять таки—зачем он тогда пишет стихи, а не читает рефераты в Религиозно-философском Собрании? Очевидно, его царица — его художественный идеал. В таком случае, Сергей Кречетов горько ошибается, думая, что она незрима,—она хорошо известна каждому гимназисту. Ее ласкали и Брюсов, и Алексей Толстой, и Метерлинк, и даже (о, позор!) Ленский с Рославлевым. История прямо из Декамерона.

В самом деле, образ каждого стихотворения Сергея Кречетова заимствован у какого-нибудь другого поэта.

Нередки заимствования целых строк, и не случайных, а определяющих настроение; так, в известном стихотворении Алексея Толстого строчка «Все это уж было когда-то» у Кречетова читается: «Все это было когда-то». От случайности не обережешься, но в этих двух стихотворениях и образы схожи.

Кроме того, Кречетов незнаком с самыми элементарными правилами стилистики. Вот, например, отрывок из стихотворения «Проклятый Замок»:

«Никто не ведает, давно ль
В том замке жил седой король.

Как майский день, свежа, мила,
Его младая дочь цвела.

Однажды, бесом обуян,
Греховным пылом стал он пьян.

Таясь во тьме, как вор ночной,
Прокрался он в ее покой.

Сгубил король родную дочь,
Ее любил одну лишь ночь...». и т. д.

Краткость «Дневника Происшествий» и резонерствование вдобавок. И такую вещь автор думает выдать за благоуханную легенду средневековья.

Недостатков в книге Сергея Кречетова сколько угодно, но справедливость требует отметить и достоинства. Прежде всего—свободный и уверенный стих, особенно в анапестических размерах. Затем—звонкие, неожиданно-радующие рифмы.

Вот строфа из стихотворения «Летучий Голландец», как образчик положительной стороны стихов Сергея Кречетова:

«Кто на море рожден, кто любимец удач,—
Только глянут—и дрогнут они,
Коль зажгутся на высях темнеющих мачт
Надо мной голубые огни».

III.

Журнал «Весы». 1909 г. № 9. Москва. Цена 1 руб
Журнал «Остров». 1909 г. № 2. Спб. Цена 25 к.*)

В № 9 «Весов» напечатан ряд стихотворений г. Эллиса, известного переводчика и критика. И странно видеть, что он, посягавший и на медный язык Данте, и на змеиную грацию Бодлера, дерзко защищавший от врагов, а подчас и от друзей, каноны символизма, в своих стихах оказался бледным, искусственным и попросту скучным. Он не думает словами и образами, как это делают поэты, он размышляет, как теоретик, и размышленья его направлены в область мистической и оккультной

*) Аполлон. 1909 г. Декабрь. № 3.

философии, безводной пустыни, где так редки цветущие оазисы. Но, не сознавая этого, он с наивностью гиперборейского символиста пишет о стигматах, терниях, язвах огня. Слова благоуханные в применении к Святому Себастиану, Франциску Ассизскому, Бенедикту, но в применении к г. Эллису они несколько странны. И стигматы, и тернии—здесь отвлеченные, и символизм превращается в аллегоризм, так как идет не от реального к потустороннему, а наоборот. Брюсов, тот, когда хочет облечься в панцырь, надевает и маску рыцаря. Стих у г. Эллиса вялый и бескостный; нельзя же начинать анапест со слов «Но лишь»..., а он пишет:

«Но лишь к земле, изнемогши, склонилась»...

Темы его стихов интересны, переживанья глубоки, но, чтобы справиться с ними, нужен большой талант, а у г. Эллиса его нет.

Во втором номере «Острова» стихи Анненского «То было на Валлен-Коски» и «Шарики». Что же было на Валлен-Коски, что привлекло внимание поэта?

А ничего. «Шел дождик из мокрых туч», после бессонной ночи зевали до слез, а чухонец за полтинник бросал в водопад деревянную куклу. Но... «бывает такое небо, такая игра лучей, что сердцу обида, куклы обиды своей жалчей». Слово найдено. Есть обиды, свои и чужие, чужие страшнее, жалчее. Творить для Анненского—это уходить к обидам других, плакать чужими слезами и кричать чужими устами, чтобы научить свои уста молчанью и свою душу благородству. Но он жа-

ден и лукав, у него пьяные глаза месяца, по выражению Ницше, и он всегда возвращается к своей ране, бередит ее, потому что только благодаря ей он может творить. Так, каждый странник должен иметь свою хижину с полустертыми пятнами чьей-то крови в углу, куда он может приходить учиться ужасу и тоске.

«Шарики детски, деньги отецки, покупайте, сударики, шарики»—пусть громче звучит крик всех этих ярославцев, питерских мещан... или парижских камло на мокрых панелях, под дымным небом, и уж, конечно, не на празднике весенних деонисий... Так больнее, так удивленнее будет взгляд у на минуту оставшегося одиноким.

Стих Анненского гибок, в нем все интонации разговорной речи, но нет пения. Синтаксис его так же нервен и богат, как его душа.

IV.

К. М. Фофанов. После Голгофы. СПБ. 1910 г. Цена 50 к. Василий Чолба. В мечтах моих.... Около жизни. Стихотворения. Афоризмы. СПБ. 1910 г. Цена 60 к. Е. Янтарев. Стихи. Москва. 1910 г. Цена 60 к. Иосиф Симановский. Новый Мир. Стихотворения. Бобруйск. 1910. г. Цена 40 к. Дмитрий Рем. Алексей Сидоров. Стихи. Москва. 1910 г. Печатано 100 экз. *).

Давно, давно К. Фофанова любили называть первым русским декадентом. Его даже напечатали в «Северных Цветах». Но, очевидно, это произошло по каким-нибудь тактическим соображениям ранних вождей модернизма, потому что нет никаких оснований предполагать, что К. Фофанов чувствовал великий переворот в русском искусстве, совершившийся в

*) Аполлон. 1910 г. Март.

девяностых годах. Он типичный эпигон «школы» Апухтина, Надсона и Фруга.

То же, может быть, единственное в летописях поэзии, непонимание законов ритма и стиля, те же словесные клише, стертые до отчаяния, тот же круг идей, родной и близкий рядовому обывателю восьмидесятых годов. «После Голгофы»—мистерия—поэма. Вялым и неуклюжим стихом в ней рассказывается несколько общеизвестных преданий о сошествии в ад Христа и Пресвятой Богородицы, отрывки из Апокалипсиса. Может быть, К. Фофанов услыхал о занимавших одно время общество религиозных исканиях и захотел примкнуть к ним. Как же он это делает?. А вот:

«Земля ничтожна, земля минутна;
И крест Голгофы—ее маяк...
Но сердце любит и верит смутно,
Что жизнь—бессмертье и смерть—не мрак».

Что к этому прибавить? Разве только то, что «Волга впадает в Каспийское море».

Василий Чолба во многом напоминает К. Фофанова, но он гораздо талантливее и культурнее. По его стихам видно, что он знает и Языкова, и Алексея Толстого, кажется, даже и Гейне. Его старые клише не мучат, они почти всегда у места и придают его музе характер томности, немного нудной, но всегда к ней идущей. Образы его могут быть смелыми без крикливости. Например, в стихотворении «Я море переплыл» он прибавляет новый интересный штрих к теме путешествий:

«И понял я тогда, что нас одна чарует
Мечта далекая, что душу грела мне,
Что бедный антипод мой, как и я, тоскует
По—мне родной—ему неведомой стране».

Ритмы его не банальные, сонеты построены правильно. Он может писать белым стихом, что большая редкость в наши дни, знает секреты, которые позволяют в середине стихотворения неожиданно вместо рифмы поставить ассонанс. Жаль только, что в его стихах ударение часто падает не на те слова, на какие оно должно падать по смыслу.

Читателю, которому еще что-то говорят выражения вроде «трепетная нега, серебристая луна, сладкая чаша любви» и пр., стихотворения Василия Чолбы могут доставить истинное удовольствие. Но, если только этот читатель не совершенный дикарь, он должен будет с негодованием отвернуться от афоризмов, приложенных в конце книги, безграмотных, претенциозных и пустых.

«В ровном течении дум повседневных,
В мертвом покое ночей одиноких,
Где-то в забытых, далеких, далеких,
В днях навсегда замиренных, безгневных,
Что-то всегда вспоминало тревожно...» и т. д.

Это первое попавшееся стихотворение из книги Е. Янтарева. Невозможно ни читать ее, ни говорить о ней.

Попробуйте буквально ни о чем не думать, смотреть и не видеть того, что вокруг. В девяноста девяти из ста случаев вам это не удастся. А стихи Е. Янтарева приближают вас к этой отвратительной «Нирване» дешевых меблированных комнат. Потому что, если стихи Зинаиды Гиппиус, тоже часто написанные без красок, образов и подвижного ритма, напоминают больную жемчужину, то стихи Е. Янта-

рева напоминают мокрые сумерки, увиденные сквозь непротертое стекло, или липкую белесую паутину за разорванными обоями, там, в тараканьем углу.

Мне неловко в статье, озаглавленной «Письма о русской поэзии», говорить о книге Иосифа Симановского. Ведь еще так недавно Лев Толстой, прочтя в брошюрке Игоря Северянина строки «Вонзите штопор в упругость пробки, и взоры женщин не будут робки», с горечью удивлялся, до чего дошла русская поэзия, как будто поэзия сколько нибудь ответственна за невозможные выходки литературных самозванцев.

Иосиф Симановский снабдил свою книгу предисловием. В нем, после совершенно бессвязного изложения «идеи» своей книги, после выкриков, что «миг», взятый в себе самом, «бесконечен, вечен», что «вечер превращается в символ мира», и прочих игрушек символизма из детской, он довольно верно говорит, что «не техника», а оригинальность начинаний и созданные им образы могут быть залогом таланта в юном поэте».

Но—увы—образов в «Новом мире» нет совсем, их нельзя создать такими примитивными средствами, как—начиная существительные с большой буквы, а оригинального в этой книге, если оставить в стороне дурно понятого Андрея Белого, только—ее какая то особенная дикая несуразность.

Ведь, если молодой поэт проденет себе в нос кольцо или будет ходить задом наперед, этого еще нельзя назвать многообещающей для русской литературы оригинальностью. Хуже всего, что Иосиф Симановский совсем не вла-

деет русским языком. Вместо «бился» он пишет «биялся», вместо «корчах»—«корчàх», «изгас»—вместо «погас»; у него встречаются выражения вроде «пульсовы стуки», «в извив цепенея», «жаждный крик».

Единственным оправданием ему может служить то, что книга издана в Бобруйске.

Под названием «Тода Praetexta» Дмитрий Рем и Алексей Сидоров издали свои стихи, соединенные в одной книжке. Об'яснить такое соединение можно тем, что у каждого из них слишком мало стихотворений. Так, у первого 27 пьес, у второго только 21. Но разбирать их следует в отдельности.

Дмитрий Рем...... Но тут я хочу сделать отступление.

Так скучно писать рецензии, хвалебные и ворчливые, с техническими выражениями и без таковых.

Можно было бы писать исследования, но о ком теперь их напишешь? О трех, четырех авторах, не больше. Хочется отвечать поэтам, присылающим для отзыва свои стихи, чем нибудь тоже своим, дорогим и выношенным, как эхо откликнуться на зов их мечты и не быть, наконец, Белинским при Пушкине, Санчо-Пансо при Дон-Кихоте...

Дмитрия Рема я буду разбирать по существу. Он прежде всего нежен, и в нежности глубок и изящен. Он может сказать:

«Каждый день осенние печали
В сердце мне вонзили острие,
Каждый день уста мои шептали:
Да приидет царствие твое!»

Эта нежность приводит его к познанию тайного и радостного смысла земных пространств.

«Как хорошо.... Такой дремотой спят
Ушедшие с востока на закат,
Усталые, безмолвные скитальцы».

И она же заставляет его отрицать или ненавидеть бессмертие души:

«Я один в безмолвии зала,
И ее не будет со мной...
Не печалься, она устала,
А усталым нужен покой....

«Но зачем же страхом упорным
Омрачился последний бред?
Ты забыл священника в черном?
Он сказал ей, что смерти—нет».

На эта же нежность подчиняет его другим более определившимся поэтам нежности.

Вот строчка, навеянная Блоком:

«Светлым сердцем Твой приход приемлю».

А вот навеянная Кузминым:

«Мы пили чай из бледно-синих чашек»....

Алексей Сидоров озаглавил свой отдел «Первые Стихи». Если это действительно первые опыты, на него можно возлагать надежды. Он не так уж плохо подражает Валерию Брюсову, еще удачнее Андрею Белому. Впрочем, для подражания первому ему не хватает ни техники, ни темперамента, ни вкуса (где у Брюсова—Давид, у него—Семирадский), а для подражания второму—смелости и свежести вы-

думки, на которой главным образом и держится поэзия Андрея Белого.

В его книге есть строки детские, строки фокуснические, но в общем он чувствует ритм, любит рифму и стихотворения пишет не потому, что хочет, а потому, что должен.

V.

Тэффи. Семь огней. Стихи. Изд. «Шиповник». СПБ. 1910 г. Цена 1 р. Д. Ратгауз. Тоска бытия. Стихотворения. Изд. т-ва Вольф. СПБ. 1910. Цена 1 р. 50 к. Константин Подоводский. Вершинные огни. Стихотворения. Москва. 1910 г. Цена 1 р. *).

В стихах Тэффи радует больше всего их литературность в лучшем смысле этого слова. Такая книга могла бы появиться на французском языке, и тогда некоторые стихотворения из нее наверно бы и по праву попали в Антологию Walch'a. Поэтесса говорит не о себе и не о том, что она любит, а о той, какой она могла бы быть, и о том, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носит с торжественной грацией и, кажется, даже с чуть заметной улыбкой. Это очень успокаивает читателя, и он не боится попасть впросак вместе с автором.

Тэффи любит средневековье и знает его таким, каким его знал Верлэн,—огромным и нежным. Мало того, она знает сказки средневековья, и не слащаво-поучительные или безвкусно декоративные, как у Тениссона, а по-

---

*) Аполлон, 1910, Апрель.

длинные изящно-простые, как у Perrault, M-me d'Aulnoy и других сказочников XVII века:

«На кривеньких ножках заморыши — детки,
Вялый одуванчик у пыльного пня!
И старая птица, ослепшая в клетке!
Я скажу! Я знаю! Слушайте меня!

В сафировой башне златого чертога
Королева Гульда, потупивши взор,
К подножью престола для Господа Бога
Вышивает счастья рубинный узор.

Ей служат покорно семь горных оленей,
Изумрудным оком поводят, храпят,
Бьют о земь копытом и ждут повелений,
Ждут, куда укажет потупленный взгляд...»
и т. д.

Менее удачно справляется Тэффи с темами Ассирии и Вавилона. Желание найти в них иную красоту декоративности и связать ее с нашими переживаниями кажется слишком экзотическим. Как-то плохо веришь в царицу Шаммурамат, и в рабыню Аторагу, и в горы Синджарские, может быть, уже по одному тому, что эти имена так необычно и так неприятно — жестко звучат на русском языке. Анна Комнена, написавшая жизнеописание своего отца, императора Алексея, извинялась перед своими читателями, что ей приходится упоминанием грубых и неблагозвучных имен крестоносцев разрушать благородный ритм греческой речи. Наша поэтесса, повидимому, менее чувствительна к ритму речи русской.

Есть в деревнях такие лавочники, которые умеют только писать, но не читать. Я думаю, таков и Ратгауз. Потому что иначе у него не хватило бы духу в нудно-безграмотных стихах

передавать мысли и ощущения отсталых юношей на шестнадцатом году:

«В земной любви отрады нет,
В земных стремленьях нет блаженства,
И все тусклее счастья свет,
Бледнее призрак совершенства.

Как жалки наши все мечты,
Как все желанья наши тщетны,
Как в вихре вечной суеты
Мы, как пылинки, незаметны!»

В этом отрывке весь Ратгауз. Уже неприятно-вылощенный стих показывает, что он совершенно равнодушен к затронутой им теме; неинтересная избитая мысль обличает нечуткость автора в выборе чужих настроений, а серость слов—полную поэтическую несамостоятельность; и когда из других стихов мы узнаем, что он считает себя поэтом и верит, что, хотя и давно забыты поколения, но не забыты песнопения, хочется сказать о нем словами из его же пьесы «Мечтатель», приложенной в конце тома «...эти черствые от природы люди, пичкая свои маленькие мозги чужим умом, говорящие чужими словами... эти недалекие господа мнят себя носителями света, полубогами... Ну, и пусть их!..».

«В одну телегу впречь не можно коня и трепетную лань», говорил Пушкин. Константин Подоводский, очевидно, решил попробовать и в своем творчестве стремится соединить отрицательные стороны двух таких различных поэтов, как Бальмонт и Ратгауз.

Судя по тому, что на обложке «Вершинных Огней» есть пометка «Том 4-й», нельзя пред-

полагать, что автор их еще молод и ищет себя. Скорее тут играет роль врожденное отсутствие вкуса, презрение к русскому языку и какая-то особенная бестолковость, подсказывающая автору слова и образы как раз не те, какие бы требовались для его темы. А жаль! У него есть темперамент и поэтический размах, которые при благоприятных условиях помогли бы ему создать что-нибудь ценное.

VI.

Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во «Гриф». 1910 г. Ц. 80 к. Александр Рославлев. Карусели. СПБ. 1910 г. Ц. 1 р. Е. Курлов. Стихи. Москва. 1910 г. Цена 60 к. Александр Ротштейн. Сонеты. СПБ. 1910 г. Цена 1 р. 50 к. Василий Князев. Сатирические песни. СПБ. Саша Черный. Сатиры. СПБ. 1910 г. Цена 1 р. *).

О недавно вышедшей книге И. Анненского уже появился ряд рецензий модернистов, представителей старой школы и даже нововременцев. И характерно, что все они сходятся, оценивая «Кипарисовый Ларец», как книгу бесспорно выдающуюся, создание большого и зрелого таланта. На это, может быть, повлиял тот факт, что Анненский, не примыкая идейно к кружку русских символистов, кстати сказать, не раз значительно уклонявшихся от поставленных себе целей, в то же время учился у тех же учителей—французских поэтов, работал над теми же проблемами, болел теми же сомнениями, хотя во имя иного. Русские сим-

*) Аполлон, 1910 Май—июнь.

волисты взялись за тяжелую, но высокую задачу—вывести родную поэзию из Вавилонского плена идейности и предвзятости, в котором она томилась почти полвека. На ряду с творчеством, они должны были насаждать культуру, говорить об азбучных истинах, с пеной у рта защищать мысли, которые на Западе стали уже общим местом. В этом отношении Брюсова можно сравнить с Петром Великим.

Анненский оставался чужд этой борьбе. Эстетизм ли тонкой, избалованной красотами Эллады души, или набожное, хотя с виду и эгоистическое, стремление использовать свои силы наилучшим образом заставили его уединиться духовно,—кто знает?

Но только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего «Завтра». Вот как он сам определяет свое отношение к русскому символизму в стихотворении, озаглавленном «Другому»:

«Твои мечты—мэнады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взметает по плечам...
Мой лучший сон: за тканью Андромаха;
На голове ее эшафодаш,
И тот прикрыт кокетливо платочком,
Зато нигде мой строгий карандаш
Не уступал своих созвучий точкам».

Две последние строки особенно характерны для нашего поэта. В его стихах пленяет гармоническое равновесие между образом и формой,—равновесие, которое освобождает оба эти элемента, позволяя им стремиться дружно, как

двум братьям, к точному воплощению переживания.

Круг его идей остро нов и блещет неожиданностями, иногда парадоксальностью. Для него в нашей эпохе характерна не наша вера, а наше безверье, и он борется за свое право не верить с ожесточенностью пророка. С горящим от любопытства взором он проникает в самые темные, в самые глухие закоулки человеческой души; для него ненавистно только позерство, и вопрос, с которым он обращается к читателю: «а если грязь и низость только мука по где-то там сияющей красе?» — для него уже не вопрос, а непреложная истина. «Кипарисный Ларец» — это катехизис современной чувствительности.

Над техникой стиха и поэтическим синтаксисом И. Анненский работал долго и упорно и сделал в этой области большие завоевания. Относя главное подлежащее на конец фразы, он придавал ему особенную значительность и силу, как, например, в стихах:

«Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска».

Причудливо перетасовывая придаточные предложения, он достигал, подобно Маллармэ, иератической величественности и подсказывал интонации голоса, до него неизвестные в поэзии:

«О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок,
Я из твоих соблазнов затаю,
Не влажный блеск малиновых улыбок,
Страдания холодную змею».

Его аллитерации не случайны, рифмы обладают могучей силой внушаемости.

Читателям «Аполлона» известно, что И. Анненский скончался 30 ноября 1909 г. И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов...

Года два-три тому назад, когда вышла первая книга Рославлева, Чуковский, со свойственной ему отвагой, сказал о нем мнение образованного большинства, а именно, что Рославлев — типичный представитель модернистской массы, ненадежной даже в порыве увлечения, опьяняющейся тем, во что не верит, и с легкостью невежества выносящей на улицу идеалы вождей. Статья произвела шум и — что гораздо важнее — подействовала, кажется, и на самого Рославлева. Печать некоторой сдержанности делает эту новую книгу более литературной, чем первая. Теперь он недоволен уже не Богом, а только человеческой культурой (стих. Паноптикум), заимствует свои мысли и образы не у Арцыбашева, а у Леонида Андреева (Ангел). Изредка среди перепевов почти всех модернистов, создавших свой стиль, от Брюсова до Потемкина включительно, у него мелькают свои образы, намечается свой стиль. «Дядя Джон» — почти совсем хорош. Рассказывают, что группа итальянских художников-«футуристов» дала обет не рисовать впродолжении десяти лет «nu», чтобы этот жанр живописи снова приобрел свою первоначальную свежесть. Если бы и Рославлев отказался от пагубной мысли домашними средствами разрешать мировые вопросы, черпая свои познания по философии из стихов Бальмонта, если бы он перестал говорить общие места

о Городе и Дьяволе, если бы он постарался развить свой вкус,—он был бы поэтом.

Е. Курлов, очевидно, думает подражать Сологубу. Это видно и по вычурному предисловию (нечто вроде манифеста крайнего индивидуализма), и по преобладанию в его книге лирических размышлений над образами и красками. Временами это приводит к хорошим результатам: в книге попадаются верные черточки, поющие строчки, не банальные мысли. Но, увы, суровый стиль Сологуба не под силу Е. Курлову, и он часто пользуется словами и идеями более доступного поэта — Бальмонта. А это производит неприятное впечатление, потому что пора подражания Бальмонту уже прошла, а время учения у него еще не наступило.

По об'явлению, приложенному к разбираемому сборнику, видно, что Е. Курлов выпустил еще три книги. Грустно думать, что не ранней юностью автора, а чем-то другим приходится об'яснять жалкие выкрики, комические неточности, испещряющие его стихи.

Любовь к сонетам обыкновенно возгорается или в эпоху возрожения поэзии, или, наоборот, в эпоху ее упадка. В первом случае в тесной форме сонета находятся новые возможности: то варьируется его метр, то изменяется чередование рифм; во втором—отыскивается наиболее сложная и неподатливая и в то же время наиболее типичная формула сонета, и она приобретает характер канона. Сонеты Шекспира и сонеты Эредиа—вот два полюса в истории сонета, и оба они безу-

пречны. Различие в их приеме позволяет особенно оценить их прелесть, как и всегда в сонетах построенную исключительно на вдохновенном расчете. И в тех, и в других утонченность эффектов идет рука об руку с уверенностью выражений и лапидарностью стиля.

Что же после этого краткого aperçu можно сказать о сонетах Александра Ротштейна?. Суровый сонетист не писал бы сонетов анапестом или только с мужскими рифмами, не рифмовал бы подряд четыре прилагательных или три деепричастия, не повторял бы два раза одну и ту же строчку... А смелый новатор нашел бы нужные слова, вместо клише дешевого эстетизма, к которым сводятся все мысли и образы в книге Александра Ротштейна.

Для меня несомненно, что для хорошего сатирика необходимы известная тупость восприятий и ограниченность кругозора, то-есть то, что в общежитии называется здравым смыслом. Известно, что люди высшей породы, облагороженной долгим поэтическим созерцанием, не смеются и не негодуют. Таков, по рассказу Марселя Швоба, был Уитман.

Но, может быть, тем и дорога нам сатира, что она является голосом толпы, пожелавшей сказать свое мнение о жизни, о мире, обо всем, о чем обыкновенно говорят избранники. И нет ничего удивительного, что, не научившись благоговеть, она только презирает, но так, что ее презрение стоит иногда многих благоговений.

Не знаю, почему Василий Князев из двух элементов сатиры, презрения и негодования

выбрал последнее. Не обладая громадным талантом Некрасова или хотя бы изобретательностью Минаева, он принужден довольствоваться ничего не значущими выражениями, вроде традиционного «карающего бича», «скорбных песен», «страшной борьбы», «бедного страдальца народа» и т. д. (все перечисленное переписано с одной страницы). Площадными словами бранит он Отто Вейнингера (которого, как ясно из стихотворения, он не читал или не понял), бранит современных писателей за их безнравственность и многих других, случайно обративших на себя его внимание. Стих его, не лишенный приятной бойкости, почти всегда несамостоятелен и напоминает то Курочкина, то Минаева, то Вейнберга. Но талант, мне кажется, у него есть.

Саша Черный избрал благую часть—презрение. Но у него достаточно вкуса, чтобы заменять иногда брюзгливую улыбку улыбкой благосклонной и даже добродушной. Он очень наблюдателен и в людях ищет не их пороки, как Князев, а их характерные черты, причем не всегда его вина, если они оказываются только смешными. Природу он любит застенчиво, но страстно, и, говоря о ней, он делается настоящим поэтом. Кроме того, у него есть своя философия—последовательный пессимизм, не щадящий самого автора. Стих его, оригинальный и разработанный, изобилует интонациями разговорной речи, и даже его угловатость радует, как обещание будущей работы поэта над собой. Но и теперь его «Сатиры» являются ценным вкладом в нашу бедную сатирическую литературу.

VII.

Федор Сологуб. Собрание сочинений Т. I., V. СПБ. Изд. «Шиповник». Цена 1 р. 50 к. Сергей Соловьев. Апрель. Вторая книга стихов. Москва. К-во «Мусагет». 1910 г. Цена 2 р. Николай Морозов. Звездные песни. Москва. К-во «Скорпион». 1910 г. Цена 1 р. 50 к. Н. Брандт. Нет мира миру моему. Стихи. Киев. 1910 г. Сергей Гедройц. Стихи и сказки. СПБ. 1910 г. Ц. 2 р. *).

Много написал Сологуб, но, пожалуй, еще больше написано о нем. Так что, может быть, лишний труд писать о нем еще. Но у меня при чтении критик на Сологуба всегда возникают странные вопросы, неуместные простотой своей постановки. Как же так? Преемник Гоголя—а не создал никакой особой школы; утонченный стилист, а большинство его стихотворений почти ничем не отличается одно от другого; могучий фантаст—а только Недотыкомку, Собаку да звезду Маир мы и помним из его видений! Отчего это происходит, не знаю и не берусь ответить, но попробую рассмотреть поэзию Сологуба с точки зрения общих требований, пред'являемых к поэтам.

Образы Сологуба... но какие могут быть образы, если поэт сказал, что есть только «Я», единственная реальность, создавшая мир. И неудивительно, что этот мир только пустыня, в которой нечего полюбить, потому что полюбить—значит почувствовать что-либо выше и лучше себя, а это невозможно по заданию. Словно сквозь закопченное стекло смотрит поэт вокруг себя. Красок нет, да и линии както подозрительно стерты; свет зари у него

*) Аполлон. 1910. Июль-Август № 9.

холодный и печальный, жизнь—бледная, день—ясный, бездна—немая. Словарь благородный, но зато какой невыразительный; сравните его хотя бы со словарем Брюсова или Бальмонта; я не говорю об Иванове или Анненском, у которых прилагательное своей глубиной и красочностью совершенно подавляет существительное.

Нежелание рисовать и лепить особенно сказывается в Сологубовских рифмах; ведь рифма в стихе—то же, что угол в пластике: она—переход от одной линии к другой и, как таковая, должна быть внешне неожиданна, внутренне обоснована, свободна, нежна и упруга. А Сологуб, рифмуя одинаковые формы глаголов или прилагательные, принимая окончания таких слов, как «гадания», «вещания», за дактилические рифмы, невольно обескрыливает свой стих.

Сила Сологуба, как поэта, в том, что он был и остался единственным последовательным декадентом. Все, ранящее больное сознание, удалено из его стихов; его образы минутны и исчезают, оставляя после себя чуть слышную мелодию, может быть только аромат. Для этого он изображает вещи не такими, какими их видит, и больше всего любит «то, чего на свете нет». Его муза—«ангел снов не виденных на путях неиденных», который, как рыцарский щит с гербом, держит в руках «книгу непрочтенную с тайной запрещенною». И, конечно, больше всего он говорит о смерти, этот, очевидно, ни разу не умиравший, хотя любящий утверждать противное, великий поэт-мистификатор.

Разные пафосы бывают у поэтов: пафос любви, страдания, мудрости, силы. Сергей Соловьев избрал для себя пафос благосостояния. Говоря про Киев, он восклицает:

«Не сюда-ль Царьградские владыки
Слали драгоценные дары?
В теремах не умолкали клики,
Шумные и хмельные пиры».

Вот о России:

«Вся Россия—хлеб и небо.
Сотни верст—одно и то ж:
Золотные волны хлеба,
Ветром зыблемая рожь».

Вот о поместьях графа Равенсвуда:

«Ни одну заповедную древнюю ель
По дубравам не тронул враждебный топор,
И далеко на рынках известна форель
Из твоих полноводных озер».

Вот об античной Греции:

«Испачкавшись землей и золотым навозом,
Руками крепкими, как белая кора,
Сжимаешь ты сосцы упрямым диким козам,
И струи молока звенят о дно ведра».

Он любит книги, больше старые,—но не читать их, а любоваться ими в какой-нибудь маленькой, но изысканной библиотеке или захватить какую-нибудь с собой в лес, чтобы как нибудь оправдать свои мечтательные блуждания. Видно, что он не читатель, потому что все его книжные образы—и Иоанна д'Арк, и Ричард Львиное Сердце, и Иоанн Креститель—только беспомощный пересказ событий, известных из истории и легенд.

Как истинный земляной человек, он чувствен. Вся наивная эротичность XVIII века с

его «красавицами, которым не более четырнадцати лет», «персями» и другими «заветными красами» заняла не последнее место в его стихах. Но зато там, где надо проявить более серьезное отношение к любви, он едва ли не ученик Апухтина.

Радостна в нем подлинная близость к Византии. Ведь через Византию мы, русские, наследуем красоту Эллады, как французы наследуют ее через Рим. И часто греческие идиллии и элегии, разыгрывающиеся на подмосковных лужайках, являются личным завоеванием поэта Сергея Соловьева и имеют свою, особенную, остроту.

Сравнительно с первой книгой Сергея Соловьева, его стих совершенствуется, но скорее по пути нежности и певучести, чем медной кованности, как о том мечтает сам поэт. Досадно только небрежное подчас отношение к русскому языку. Такие выражения, как «устные розы», «фавн свиряет в певучий ствол», «зелень земли сладостнотравная» — все это только непонятый Вячеслав Иванов.

Трах, трах, трах!
Та-ра-рах!
Кто гремит
На горах?
Это бог
Барамбог.
Есть бобы и горох!
Ой ты бог
Барамбог!
Ты не ешь
Весь горох!
На свой пир,
Командир,
Пригласи ты весь мир!

Что это? Пародия на Ивана Рукавишникова? Нет, это стихи Николая Морозова. Это его юмор. А вот и серьезные стихи:

Искал он к правде путь далекий
В юдоли лжи и пошлых дел.
Его окутал мрак глубокий,
А с неба светоч не горел.
и т. д.

Вот собственно звездные:

На лазурной гемисфере,
Там, где Млечный Путь блестит,
Появился в атмосфере
Над землей метеорит.
и т. д.

Неужели в почтенные лета автора можно дебютировать книгой стихов, имея подобный запас образов, приемов и закристаллизированных переживаний? Или это та научная поэзия, о которой столько говорят во Франции Ренэ Гиль и его сторонники? Нет, там все построено на искании синтеза между наукой и искусством, а в стихах Николая Морозова мы не видим ни того, ни другого. Одно великолепное презрение к стилю, издевательство над требованиями вкуса и полное непонимание задач стиха, столь характерные для русских поэтов-революционеров конца XIX столетия, да разве еще шаблонность переживаний, тупость поэтического восприятия и бесцеремонность в обращении с вечными темами — вот стихи Морозова.

И с горьким упреком хочется сказать этому герою наших дней, шлиссельбургскому узнику, ученому и врагу царей от лица оплеван-

ной спрага, попрекаемый слева, робко притаившейся современной русской поэзии:

«Зачем вы посетили нас
В глуши забытого селенья?»..

Главная отличительная черта стихов Николая Брандта—это их прозаичность. Пока прозаична мысль, образ, с этим еще можно мириться: автор, как кажется, достаточно умен и начитан, чтобы не попытаться замаскировать этот недостаток, свойственный многим и более крупным поэтам, но зато прозаизм его выражений часто слишком мучителен: он так и влечет захлопнуть эту маленькую книжку, чтобы больше уже не открывать. Как бы сознавая это, Николай Брандт иногда впадает в противоположную крайность и пишет вещи, имеющие вкус даже не сахара, а сахарина. Такова его «Поэма в символах. Через Жизнь».

Темы его банально-декадентские с уклоном к парнасизму, от которого, впрочем, еще так далек этот, едва ли не первый по забавной неловкости выражений, стихотворец: Проклятие Евы, Александрийский палач, Пляска Саломеи, Сон мазохиста, Мандрагора, Печаль Сатаны и т. д.

Но у него попадаются хорошие строчки, иногда даже строфы. Вот, например, начало стихотворения «Сизифов Труд»:

«Вдавясь ногой в песок, до боли стиснув зубы,
Напрягши мускулов железные узлы,
Косматый великан, толкая камень грубый
Пытается вскатить его на верх скалы».

Забавно отметить, что оглавление книги напечатано в виде чаши. Очевидно, и у Ивана Рукавишникова, написавшего несколько «фигурных стихотворений», нашлись не только поклонники, но и подражатели.

Зачем пишут поэты? На этот вопрос не трудно ответить: одни—чтобы рассказать людям что-нибудь новое, добытое ими самими: идею, образ, чувство, все равно; другие—ради чистого наслаждения творчеством, таким божественно-сложным, радостно-трудным. Но зачем пишут не поэты, зачем пишет, например, Сергей Гедройц?

Это не «пленной мысли раздражение», потому что мыслей в его стихах нет, есть только общие места; тщеславие? тоже вряд ли; он только с трудом подражает плохим подражателям Апухтина. Что же? Что же?

Слог его ужасен: у самого Владимира Гордина нет такого слога:

> «Засыпея от дум безысходной тоски,
> Твое имя вчера я шептал.
> И пришел ты ко мне из безвестной дали,
> Из прозрачного свода небес вышины
> Ты сошел, лишь тебя я призвал».

Засыпать от дум тоски, твóе (вместо твое), дали (вместо дали), свод небес вышины—разве все это по-русски? и так на каждой странице. Все случайно в этой книге, зыбкой и вязкой, как топкое болото: в ней можно переменить все прилагательные, переставить строфы, из нескольких стихотворений сделать одно, и наоборот.

В книге есть и картинки, такие же ненужные и бесцветные, как и стихи.

VIII.

Ив. Бунин. Том шестой. СПБ. 1910. Ц. 1 р. Юрий Сидоров. Стихотворения. М. Изд. Альциона. 1910. Ц. 1 р. Юрий Верховский. Идиллии и элегии. СПБ. Изд. Оры. Ц. 75 к. Негин. Грядущий Фауст. Рязань. 1910. Ц. 70 к. *).

Поэзия должна гипнотизировать — в этом ее сила. Но способы этого гипнотизирования различны, они зависят от условий каждой страны и эпохи. Так, в начале XIX столетия, когда, еще под свежим воспоминанием революции, Франция стремилась к идеалу общечеловеческого государства, — французская поэзия тяготела к античности, как к основанию культуры всех цивилизованных народов. Германия, мечтая об об'единении, воскрешала родной фольклор. Англия, отдав дань самообожанию в лице Кольриджа и Уодсвоорта, нашла выражение общественного темперамента в героической поэзии Байрона.

Далее, Гюго гипнотизировал своей аффектацией, столь необычайной для гладкой французской поэзии после XVIII века. Гейне — своим сарказмом, парнасцы — экзотикой. Пушкин, Лермонтов — новыми возможностями русского языка.

Когда же интенсивный момент в жизни наций прошел, и все более или менее нивеллировалось, на поле действия вышли символисты, желавшие гипнотизировать не темами, а самим способом их передачи. Они утомляли внимание то своеобразными внушающими повторениями (Эдгар По), то намеренной затемненностью

*) Аполлон. 1910. Сентябрь, № 10.

основной темы (Малларме), то мельканием образов (Бальмонт), то архаическими словами и выражениями (Вячеслав Иванов) и, достигнув этого, внушали требуемое чувство.

Символическое искусство будет главенствовать до тех пор, пока не устоится современное брожение мысли или—наоборот—не усилится настолько, чтобы его можно было гармонизировать поэтически. Вот почему стихи Бунина, как и других эпигонов натурализма, надо считать подделками, прежде всего потому, что они скучны, не типчотизируют. В них все понятно и ничего не прекрасно.

Читая стихи Бунина, кажется, что читаешь прозу. Удачные детали пейзажей не связаны между собой лирическим под'емом. Мысли скупы и редко идут дальше простого трюка. В стихе и в русском языке попадаются крупные из'яны. Если же попробовать восстановить духовный облик Бунина по его стихам, то картина получится еще печальнее: нежелание или неспособность углубиться в себя, мечтательность, бескрылая при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым и отсутствие темперамента, который единственно делает человека поэтом.

Скончавшийся года полтора тому назад Юрий Сидоров, судя по статьям-некрологам Андрея Белого, Сергея Соловьева и Бориса Садовского, приложенным к книге его стихов, был, что называется, интересным человеком. Этому можно поверить, читая его стихи, еще такие незрелые, такие подражательные. Редко, но все же попадаются у него свои темы, напр., стихотворение «Олеография»; уже намечаются

основные колонны задуманного поэтического здания: Англия Вальтер Скотта, мистицизм Египта и скрытое горение Византии. Случайной кажется мне его любовь к XVIII веку, слишком очевидно навеянная Кузминым.

Безусловно в упрек поэту следует поставить его подражание манере письма поэтов Пушкинской эпохи, приводящее его, в конце концов, к подражанию Бенедиктову; или подражание современным «магам», которое заставляет его писать хотя бы такие строчки:

«Ялдабаофовы чертоги
Померкли оцтом гневных дней,
Тобой мы стали знаньем—боги,
Обетованный, вещий змей».

Разобраться в этом можно, но скучно. Пора бы оставить Ялдабаоф популяризаторам истории религий.

«Идилии и Элегии» Юрия Верховского представляют лучший пример того, как много можно сделать в поэзии, даже не обладая крупным талантом. Эта книжка сделается другом каждого, кто просто любит поэзию, не ища в ней возбудителя притупившихся нервов, новых горизонтов или ответов на мировые вопросы. В поэзии Юрия Верховского нет дерзаний, но зато нет и выкриков, неловкостей, досадных небрежностей формы. Многие стихотворения хороши, и нет ни одного плохого. Поэт сознательно избрал для себя роль Теона. Помните у Жуковского:

«...Теон при домашних пенатах,
В желаниях скромный, без пышных надежд,
Остался на бреге Алфея».

И он не прогадал. В его стихах все, что может дать природа простой и немятущейся душе — радость утра, тихое любование днем и вся интимность вечера, а ночью — сны воспоминания, чьи следы никем не найдены. Пейзажи его не так четки, как у Бунина, но зато гораздо нежнее и свежее, как и подобает пейзажам севера.

И на всех его стихах лежит печать своеобразной особенности восприятия, которую лучше всего изображает сам поэт:

«Видения земли
Сиянием залиты;
А небо облекли
Покровы простоты».

В этой книжке Юрий Верховский является уже вполне определившимся поэтом, который, если и учится, то только у таких мастеров, как Пушкин, Тютчев, Баратынский и Дельвиг.

«Грядущий Фауст» г. Негина мог появиться только в России. Он наглядно опровергает все простодушные разговоры о древней русской культуре, о нашей способности быстро воспринимать идеи Запада. В книге нет ни одной сколько-нибудь не фальшивой строчки, ни одной сколько-нибудь не банальной мысли. Стих исключительно плох. Впрочем, кажется, эту книгу сработал не «поэт», а проповедник социального переустройства, отчасти в духе учения Льва Толстого. Драматической же формой он воспользовался, как средством популяризирования своих идей, с той же трогательной невинностью, как прежние составители географий в стихах.

IX.

Передо мной двадцать книг стихов, почти все—молодых или, по крайней мере, неизвестных поэтов. Собственно говоря, вне литературы, как бы ни было широко значение этого злосчастного слова, стоят только четыре. Три—Модеста Дружинина, совершенно лишенного не только поэтического темперамента и знания техники творчества, но и элементарного чувства иронии, что позволяет ему обращаться к своей возлюбленной с такого рода «Мольбой»:

«... Зачем тебе хранить свою невинность,
Себя напрасно страстию терзать, —
Отдай природе дань, отдай эту повинность
И мне позволь тобою обладать!»

И одна—К. Е. Антонова «Дали Блаженные». Этот просто не усвоил, как и когда можно употреблять «господские слова». Выражениями «разврата страшного поклонник», «мыслит мнением о себе» и т. д. пестрят его скверно срифмованные строчки.

Остальные книги мне хотелось бы разделить на любительские, дерзающие и книги писателей.

Начнем с первых. Я бы ни за что в жизни не понял, зачем они появляются, если бы сами авторы услужливо не объяснили этого в стихах или в прозе. Так, один из них, отдавая должное своему неумению писать и заранее отказываясь от одобрения, надеется тронуть своими стихами какую-то свою знакомую.

Другой сообщает, что, печатаясь, он исполняет волю своей жены, которая теперь умерла. Третий оправдывается тем, что первый приду-

мал «иллюстрировать стихами музыкальное произведение» (не знаю, насколько эта выдумка удачна). И все в том же роде.

Не все сборники этого типа непременно плохи. Например, «Желтые Листья» Владимира Гессена почти хороши. В них собраны стихотворения 1889—1892 г., и, право, если бы они были своевременно напечатаны, они поставили бы автора на почетное место среди представителей тогдашней русской поэзии! Стих его, может быть слишком гладкий, уверен и мелодичен, мысли и образы, хотя и истрепанные (теперь), обличают хороший вкус. Читателям-любителям или малокровным, которым не по плечу сложная и богатая внутренним содержанием поэзия последних годов, эта книга может доставить истинное удовольствие.

К сожалению, нельзя сказать того же о стихотворениях барона Н. А. Врангеля. Книга помечена 1911 годом, но в ней нет и тени той нежности, того инстинктивного знания законов поэзии, какое есть в близких ей по приемам и устремлениям стихах Владимира Гессена. Автора почему-то пленила поза, бывшая в ходу лет тридцать тому назад,—поза борца за идеал, холодно - набожного, притворно - искреннего, тепло и вяло влюбленного в свою подругу, слезно восхищающегося родиной и восторженно—Италией. Видно, что он совершенно не интересуется судьбами поэзии, быть может, даже не догадывается, что таковые существуют, для него нет идеалов в будущем, дорогих воспоминаний в прошлом. Я не верю, что он читал Пушкина.

Не лучше, хотя совсем в ином направлении, Сергей Алякринский, написавший книгу «Цепи

огня». Он модернист: когда вы встретите у него неряшливую рифму, он скажет вам, что это ассонанс; если вы спросите его о какой-нибудь строчке, для которой нет места в метрических схемах, как бы изысканы они ни были, он объявит, что ритм ее ласкает его ухо; если вы выразите недоумение по поводу выражения «излучные зовы дня», он повернется к вам спиной. Есть от чего смутиться робкому читателю. Но перелистайте его книгу — и вы успокоитесь. О [illegible] имеет понятия о том, что такое ассонанс, он совершенно невинен в ритмических новшествах, его душа не утонченнее по переживаниям вашей, он типичный любитель, но только пишет не под Надсона, а под Бальмонта и Блока. Он развил наиболее спорные особенности таланта этих двух поэтов, он затемнил их темные выражения, поднял крик в тех местах, где они возвышают голос, и хотел испугать. Его не поймут, думал он,—но ведь сперва не понимали и Брюсова. И всегда может отыскаться критик, не настолько образованный, чтобы заниматься более сложными явлениями, который объявит его единственным подлинным поэтом среди стольких версификаторов, несущим миру «весеннюю весть».

Тогда целый сезон он будет блистать в редакциях в качестве молодого таланта. Такие примеры бывали и бывают. Впрочем, надеюсь, что с ним этого не случится. Слишком мало увлечения обнаруживает он в своем флибустьерском натиске на русскую литературу.

Гессен, барон Врангель и Алякринский являются типами трех категорий поэтов-любителей.

Вот несколько разновидностей: А. М. Федоров владеет стихом лучше Гессена и, пожалуй, больше «натаскан», но он производит впечатление какого-то скопца в поэзии. Высокие ноты у него сплошь и рядом превращаются в визгливые, и он, даже не по-женски, а именно по-бабьи, по-скопчески чувствует мир, который для него или «юдоль горя и тоски», или «беззвучная молитва», или попросту распадается на ряд не связанных общим подъемом подробно. И заявления автора, что его душа сродни... Иматре, не разрушают, а, наоборот, поддерживают это мнение. Впрочем, стихи, где он подражает Бунину, бывают иногда вполне литературны.

Изящнее, новее, но все-таки в том же роде «Стихотворения» князя Д. Святополк-Мирского. При чтении их возникает сомнение, не нарочно ли автор так съузил свой горизонт, отверг острые переживания и волнующие образы, полюбил самые невыразительные эпитеты, чтобы ничто не отвлекало мысль от плавной смены отточенных и полнозвучных строф. Как будто он еще боится признать себя поэтом и, пока, мне не хочется быть смелее его.

Я бы сказал, что у Е. Астори, издавшего книжку «Диссонансы», есть тайное сродство душ с бароном Н. А. Врангелем, если бы души были хот сколько нибудь замешаны в создании их стихотворений.

В книге Э. И. Штейна, вполне флибустьерской, есть неожиданный выверт. Автор никому не подражает, но зато и хочет выразить только одно ощущение, именно удивление перед самыми обыденными явлениями. Делает он это, правда, с помощью одних восклицательных

знаков и некстати поставленного местоимения «какой» и поэтому не в состоянии заразить читателя, но попытка создать из книги род прокламаций нового (в данном случае не очень нового) мироощущения интересна сама по себе Я не задумался бы поставить его в разряд дерзающих, если бы его стихи больше походили на стихи. А пока кажется, что в литературу он попал совершенно случайно.

Автор книги «Осенняя свирель» Софья Дубнова всецело находится под обаянием Блока. Ему она обязана своими образами, переживаниями, рифмами, ритмами и т. п. Оригинал хорош и копия совсем не так плоха, как это думали некоторые критики. Но это опасный путь. Чтобы превзойти Блока в его области, нужен совершенно исключительный талант, а своих путей к развитию Софья Дубнова не наметила.

Читатель, может быть, удивится, почему я уделил столько места стихам «любителей». Но молодым писателям необходимо отмежеваться от тех, кого ошибочно считают или могут счесть их единомышленниками. И как несправедливо видеть в Емельянове - Кохановском одного из основателей русского символизма, так же несправедливо видет в Алякринском и ему подобных тип поэтов, идущих на смену Блоку и Белому*).

X.

Когда то, лет двадцать тому назад, дерзающих было мало, и они ценились на вес золота. В самом деле, когда об'являлась война про-

*) Аполлон 1911 г., № 4.

шлому, когда надо было итти на приступ, — что могло быть полезнее пушечного мяса? Сквозь дебри кликушества и позирования пришли современные молодые поэты к храму искусства. Но я не думаю, чтобы этот путь был плодотворен для новых искателей «своего». Современные молодые поэты уже не герои Чехова, стремящиеся уйти от затхлой жизни, а мореплаватели, подобно Синдбаду покидающие благословенный Багдад, чтобы «с любопытством посмотреть на новые предметы». И их спасает только благоговейное отношение к лучшему богатству поэтов, родному языку, как Синдбада спасало благоговение перед законами Аллаха.

Из всех дерзающих, книги которых лежат теперь передо мной, интереснее всех, пожалуй, Игорь Северянин: он больше всех дерзает. Конечно, девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала, или как ни с чем несравнимую жалкую наивность. Там, где он хочет быть элегантным, он напоминает пародии на романы Вербицкой, он неуклюж, когда хочет быть изящным, его дерзость не всегда далека от нахальства. «Я заклеймен, как некогда Бодлэр», «проборчатый... желательный для многих кавалер», «мековой», «грезэрка» и тому подобные выражения только намекают на все неловкости его стиля. Но зато его стих свободен и крылат, его образы подлинно, а иногда и радующе, неожиданны, у него есть уже свой поэтический облик. Я приведу одно стихотворение, показывающее его острую фантазию, привычку к иронии и какую-то холодную интимность:

Юг на севере.
Я остановила у эскимосской юрты
Пегого оленя,—он поглядел умно,
А я достала фрукты
И стала пить вино.

И в тундре—вы понимаете?—стало южно...
В щелчках мороза—дробь кастаньет...
И захохотала я жемчужно,
Наведя на эскимоса свой лорнет!

Трудно, да и не хочется, судить теперь о том, хорошо это или плохо. Это ново—спасибо и за то.

Невеселое дерзание у Федора Кашинцева, в его книге «Боли Сердца»,—необещающее. Он говорит о мерзости жизни и ужасе смерти, о предвечной лжи и мировом разложении, пожалуй, с ужимкой Прометея, но не громоподобно, а только плаксиво. Слишком мало оснований приводит он для оправдания своего пессимизма, слишком серыми словами, стертыми метафорами изображает он его. Немногие прекрасные строки и строфы тонут в этой книге, говорящей всегда одно и то же об одном и том же. Нет, не так пишется философская лирика. Баратынский и Тютчев могли бы много открыть Федору Кашинцеву, если он думает продолжать писать стихи.

Своеобразным дерзанием являются и три следующие книги: Ладо-Светогорского, Сергея Клычкова и Модеста Гофмана. Все трое стараются втиснуть свое творчество в узкие рамки, первый—одного определенного образа, два остальных—определенного стиля. Такое Прокрустово ложе едва ли может быть признано желательным в поэзии, хотя и спасает, являясь внешней дисциплиной, от многих ga[-]

fes, которые без этого могли бы быть допущены.

Ф. Ладо-Светогорский говорит о Лазурной Стране, о том рае, которым грезит каждый. Он даже пытается наметить ее топографию, дает названия ее долинам и рекам. Но так мертвы его слова, так мало остроты подлинного галлюцинирования в его описаниях, что мы видим только мечту, а не ощущение, надежду, а не веру. Такая книжка ни к чему не обязывает ни автора, ни читателя.

В «Песнях» Сергея Клычкова трудно разобрать, что принадлежит самому поэту, а что Бальмонту и Городецкому. Кажется, только случайно наткнулся он на тему языческой Руси и слишком поспешно принялся за обработку ее; ни удали русской, ни русской печали, ни того странного перекрещивания культур византийской, финской, колдовской и индийской, в атмосфере которого рождалась Русь,—одна сладкая водица, славянская Аркадия с неизменными Ладами и Лелями, царевичами и невестами. Ритмические утонченности, обилие ассонансов, столь ценимое в русских песнях, в его книге заменились метрически-гладкими строчками и скучными рифмами. Прямо пояснительный текст к картинкам г-жи Бем. Об'явление на обложке обещает вторую книгу стихов того же автора «Дубравну» и поэму «Плач Ярославны». Если Сергей Клычков не позаботится, как можно скорее, расширить свой поэтический горизонт, он—на опасном пути.

Модест Гофман написал изданную с большим изяществом, книгу «Гимны и оды». Из какой-то газеты я узнал, что, книга эта на-

писана под влиянием поездки автора ее в Грецию.

Это объясняет и извиняет многое: нарочитую ее несовременность, широкое пользование эффектами, которые для нас перестали быть таковыми, бедность поэтических приемов, погрешности против русского языка; но зато особенно подчеркивает другие недостатки: расплывчатость мысли, водянистость образов и совсем неизвинительную небрежность переводов. Так, в Гомеровском гимне Дионису поэт просит у Бога, оплодотворяющего виноградники, долгой жизни, а в переводе М. Гофмана — счастливую, легкую юность; в гимне, посвященном Гере, Гомер говорит, что боги чтут ее наравне с Зевсом; М. Гофман переводит: «Боги... почести с молниеносным Зевсом богине приносят». Мне кажется, что причиной подобных искажений подлинника является недостаточное умение переводчика справляться с трудностями русского стиха.

Вся книга написана редкими античными размерами, которые, хотя и не в первый раз появляются в русской поэзии, все же, собранные вместе, представят для большой публики приятную новинку.

Кульминационной точкой дерзания в этом году, конечно, является сборник «Садок Судей», напечатанный на оборотной стороне обойной бумаги, без буквы «ѣ», без твердых знаков и еще с какими-то фокусами. Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников; остальные просто беспомощны.

Василий Каменский говорит о русской природе. Она для него необъятна, так что охватить

он может только частности. Отношение больших ветвей к маленьким, крик кукушки в лесу, игра мелких рыбок под плотиком — вот темы его стихотворений, и это хорошо, потому что поэту не приходится напрягать своего голоса, и все, что он говорит, выходит естественно. Даже его бесчисленные неологизмы, подчас очень смелые, читатель понимает без труда и от всего цикла стихов уносит впечатление новизны, свежей и радостной.

В. Хлебников—визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли—своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с Алексеем Ремизовым, писавшим свои сны. Но Ремизов—теоретик, он упрощает контуры, обводит линии толстой, черной каймой, чтобы подчеркнуть значительность «сонной» логики; В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине. Отсюда иногда совершенно непонятные неологизмы, рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус. Но, ведь, чего не приснится, а во сне все значительно и самоценно.

К дерзателям по замыслу можно причислить и автора книги «Stigmata», Эллиса. Он знает, как надо писать стихи, умело, хотя и однообразно, сочетает идею с образом, пользуется прекрасным стихом, в главных частях выработанным Брюсовым. Но вот его задание: «во всей своей тройственной последовательности книга «Stigmata»... является символиче-

ским изображением цельного мистического пути». И стихам-изображениям, стихам-средству не хватает внутреннего самооправдания, радостного горения и подъема стихов-самоцели. Может быть, о своем мистическом пути, подлинно пережитом и ценном, г. Эллис мог бы написать прекрасную книгу размышлений и описаний, но причем здесь стихи, я не знаю.

«Флейта Марсия», книга Бенедикта Лившица, ставит себе сериозные и, что важнее всего, чисто литературные задачи и справляется с ними, если не всегда умело, то вдохновенно. Темы ее часто нехудожественны, надуманы: грешная любовь каких-то девушек к Христу (есть вещи, к которым, хотя бы из эстетических соображений, надо относиться благоговейно), рассудочное прославление бесплодия и т. д. Такое незаражение поэта своими темами отражается на однотонно-ярких, словно при электрическом свете найденных, эпитетах. Но зато гибкий, сухой, уверенный стих, глубокие и меткие метафоры, умение дать почувствовать в каждом стихотворении действительное переживание,—все это ставит книгу в разряд истинно ценных и делает ее не только обещанием, но и достижением. В книге всего 25 стихотворений, но видно, что они являются плодом долгой, подготовительной работы. И веришь, что это—немногословие честолюбивой юности, стремящейся к большему, а не вялость творческого духа.

Марина Цветаева (книга «Вечерний Альбом») внутренне талантлива, внутренне своеобразна. Пусть ее книга посвящается «блестящей памяти Марии Башкирцевой», эпиграф взят из

Ростана, слово «мама» почти не сходит со страниц. Все это наводит только на мысль о юности поэтессы, что и подтверждается ее собственными строчками-признаниями. Многое ново в этой книге: нова смелая (иногда чрезмерно) интимность; новы темы, напр., детская влюбленность; ново непосредственное, бездумное любование пустяками жизни. И, как и надо было думать, здесь инстинктивно угаданы все главнейшие законы поэзии, так что эта книга—не только милая книга девических признаний, но и книга прекрасных стихов.

И. Эренбург поставил себе ряд интересных задач: выявить лик средневекового рыцаря, только случайно попавшего в нашу обстановку, изобразить католическую влюбленность в Деву Марию, быть утонченным, создать четкий, изобразительный стих. И ни одной из этих задач не исполнил даже отдаленно, не имея к тому никаких данных. Вот его чувствование средневековья: «...король, окруженный вассалами, оправляет небрежно корону». Вот обращение к Деве Марии: «ты припомни, как в грешной истоме ты греховные мысли таила. И в пещере на жесткой соломе на позорище Сына родила». Вот «утонченные» образы: «...Вы погнались в сад за белыми цветами», или «на тонком (?) столике был нежно (?) сервирован в лиловых чашечках горячий шоколад», или «и розовый сосуд Вы двинули лениво, чтоб дать особый блеск изысканным ногтям». А чтобы создать хоть какой-нибудь стих, он должен писать «лильи» вместо «лилии», «пáжи» вместо «пажи», и Мэри, у него, грустит «возле своих кавалеров» *).

*) Аполлон, 1911 г., 5.

XI.

Для критика, желающего быть доказательным, а если возможно, то и полезным своим читателям, следовало бы придерживаться многих «рабочих гипотез». Одна из них в особенности удобна, это—разделение пишущих, по их творческим качествам, на способных, одаренных и талантливых.

Способных много, очень много. Они редко попадают в журналы, зато в гостиных читают свои стихи, оставляющие впечатление какой-то особой пустоты, и говорят, что не хотят печататься и пишут для себя. Зато, раз издав книгу, они обыкновенно становятся неприятнее и говорят о зависти и писательских интригах.

Одаренные—заполняют своими произведениями свободные страницы журналов, выступают на благотворительных вечерах и среди своих знакомых (иногда и критиков) считаются многообещающими молодыми поэтами, хотя бы им было уже за сорок. О талантливых не стоит говорить: они всегда индивидуальны, и каждый заслуживает особого разбора.

Владимир Кульчинский едва ли даже просто способен: он только вял. В своей вялости он пользуется самыми заезженными мыслями, чувствами и образами; начав рисовать какую-нибудь картину, он никогда не доводит ее до конца, никогда у него не было желания употребить новую рифму, новый размер. Его книга—современная Телемахида: ее тоже можно заставлять читать в виде наказания. Мне кажется, только неопытность и неумение критически относиться к своим произведениям ме-

шает К. Большакову, автору книги «Мозаика» перейти из разряда способных в разряд одаренных. Решительно дурны только первые стихи, от всех этих былинок и ветерочков, воспоминаний и мечтаний веет тяжелой скукой; но зато следующие, подражания Бальмонту, иногда даже слишком рабские, радуют подлинной непосредственностью и какой-то особой, юношеской восторженностью. Прозаические отрывки в книге более, чем слабы.

Диесперов — одаренный. Он сотрудничал в «Золотом Руне», кажется и в «Перевале», его книгу издал «Гриф». В каждом стихотворении есть что-нибудь, оправдывающее его существование—мысль, чувство... Но и мысли, и чувства эти так же бедны, как бедны ритмы и слова. Поэзия Диесперова—словно модель настоящей поэзии: все есть, все на месте, но все в 1/10 настоящей величины. Слишком большое напряжение нужно со стороны читателя, чтобы его образы стали живыми, краски—сверкающими. Всякий ли захочет раскалывать скорлупу кокосового ореха, чтобы добыть зерно подсолнечника? Диесперов—рядовой, и без надежды сделаться полководцем.

Не плохое впечатление производит книга стихов Нарбута: в противоположность книге Диесперова, она ярка. В ней есть технические приемы, которые завлекают читателя (хотя есть и такие, которые расхолаживают), есть меткие характеристики (хотя есть и фальшивые), есть интимность (иногда и ломание). Но как не простить срывов при наличности достижений? Хорошее впечатление,—но почему пробуждает эта книга печальные размышления? В ней нет ничего, кроме картин природы:

конечно, и в них можно выразить свое миросозерцание, свою индивидуальную печаль и индивидуальную радость, все, что дорого в поэзии,—но как раз этого-то Нарбут и не сделал. Что это? Неужели поэт перестал быть микрокосмом? Неужели время вульгарной специализации по темам наступило и для поэзии? Или это только своеобразный прием сильного таланта, развивающего свои способности по одиночке? Давай Бог! В этом случае страшно только за него, а не за всю поэзию.

Нет лучшего средства отравить в себе веру в молодых поэтов, пожалуй даже в молодую поэзию, как прочесть «стихотворения» Льва Зилова. Все, мысли и приемы, взято им у одного... Бориса Зайцева. Не в укор будь сказано последнему, то, что хорошо в прозе, нестерпимо нудно в поэзии. Да и вообще, что за бесвкусие, — поэту подражать прозаикам! Каждая мысль заранее обуславливает свою форму: поэтическую, прозаическую, живописную или музыкальную, иначе она не мысль, а недомыслие *).

XII.

Вячеслав Иванов. Cor Ardens. Часть первая. К—во «Скорпион». Москва, 1911 г. Цена 2 р. 40 к. **).

Если верно,—а это скорее всего верно,—что пламенно творящий подвиг своей жизни есть поэт, что правдивое повествование о подлинно пройденном мистическом пути есть поэзия, что поэты—Конфуций и Магомет, Сок-

*) Аполлон 1911 г., 6.
**) Аполлон 1911 г., 7.

рат и Ницше, то—поэт и Вячеслав Иванов. Неизмеримая пропасть отделяет его от поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока. Их поэзия — это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вячеслава Иванова—небо, отраженное в озере. Их герои, их пейзажи—чем жизненнее, тем выше; совершенство образов Вячеслава Иванова зависит от их призрачности. Лермонтовский Демон с высот совершенного знания спускается в Грузию целовать глаза красивой девушки: герой поэмы Вячеслава Иванова, черноногий Меламп, уходит в «бездонные бездны», на Змеиную Ниву созерцать брак Змей-Причин со Змиями-Целей.

Вот пейзаж Пушкина:

...Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи...

Вот пейзаж Вячеслава Иванова:

Ты помнишь: мачты сонные,
Как в пристанях Лорэна,
Взносились из туманности
Речной голубизны
К эфирной осиянности,
Где лунная сирена
Качала сребролонные,
Немеющие сны.

Как видите, полная противоположность.

Конечно, и Вячеслав Иванов говорит иногда о вещах и явлениях не настаивая на заключенных в них и вскрытых рентгеновыми лучами его прозрения идеях, и названные выше поэты возвышали свой голос для передачи сокровен-

нейших тайн,—но как тот, так и другие не могли не чувствовать себя гостями, пусть желанными, в чуждой им области.

Я назвал образы, даваемые Вячеславом Ивановым, призрачными. Действительно, они так полны, все составные части их так равномерно и напряженно ярки, что внимание читателя, не будучи в силах охватить целое, останавливается на подробностях, только смутно догадываясь об остальном. Это вызывает чувство неудовлетворенности, но это и заставляет перечитывать вновь и вновь уже известные стихи.

Язык... к нему Вячеслав Иванов относится скорее, как филолог, чем, как поэт. Для него все слова равны, все обороты хороши; для него нет тайной классификации их на «свои» и «не свои», нет глубоких, часто необъяснимых симпатий и антипатий. Он не хочет знать ни их возраста, ни их родины (рядом «в вешнем плеске клик лесных вещуний» и «Гарпий свист в летейской зыби лавр»). Они для него, так же, как и образы,—только одежда идеи. Но его всегда напряженное мышление, отчетливое знание того, что он хочет сказать, делают подбор его слов таким изумительно-разнообразным, что мы в праве говорить о языке Вячеслава Иванова, как об отличном от языка других поэтов.

Стих... им Вячеслав Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже только средство. Не стих окрыляет Вячеслава Иванова,—наоборот, он сам окрыляет свой стих. И вот почему он любит писать со-

неты и газэллы, эти трудные, ответственные, но уже готовые формы стиха.

О самом главном в поэзии Вячеслава Иванова, о той золотой лестнице, по которой он ведет очарованного читателя, о содержании, я буду говорить, когда выйдет второй том Cor Ardens'а долженствующий составить одну книгу с первым.

Антология. К—во Мусагет 1911 г. М. Ц. 2 р.

Из тридцати имен, находящихся в этом альманахе стихов, половина неизвестных. И в то же время нет ни Бальмонта, ни Брюсова, ни Сологуба, ни Гиппиус, не говоря уже о многих, уже зарекомендовавших себя «молодых». Поэтому несправедливо по этой книге делать какие-нибудь общие выводы о судьбах русской поэзии. Здесь редактор не пожелал быть режиссером: выделить умелым распределением материала общее из частного, обдуманным выбором имен оттенить какое-нибудь одно направление, он был только цензором грамотности и хорошего вкуса. Эту скромную задачу он выполнил хорошо.

Альманах открывается впервые печатаемым стихотворением Владимира Соловьева, не принадлежащим однако к числу его лучших вещей.

Витольд Ахрамович дал четыре стихотворения: первое навеяно А. Белым, второе — Блоком, третье—Сологубом, четвертое—Кузминым.

Александр Блок является в полном расцвете своего таланта: достойно Байрона его царственное безумие, влитое в полнозвучный стих.

Валериан Бородаевский не очень интересные темы рассказал не очень хорошими стихами. В нем заметен уклон к механическому деланию стихов, чего не было в его книге. Прекрасно стихотворение Андрея Белого «Перед старой картиной»; из двух выходов из романтизма — в сторону Гейне и в сторону Готье — душой этого стихотворения послужил второй, более трудный.

Юрий Верховский ребячится, но без грации. Одна строка заимствована у Брюсова.

Восемь стихотворений Максимилиана Волошина. Семь из них — цикл «Киммерийская Весна».

Стихи Сергея Городецкого датированы 1908 г. Поклонники его поэзии прочтут их с удовольствием, противников они ни в чем не разубедят.

Четыре абиссинские песни автора этой рецензии написаны независимо от настоящей поэзии абиссинцев.

Газэллы Вячеслава Иванова — великолепная мозаика слов; его «Духовные Стихи», может быть, слишком отчетливо красивы для этого жанра.

П. К. неумело, но откровенно подражает Кузмину и С. Соловьеву.

Бледное стихотворение С. Кискина по крайней мере самостоятельно.

Сергей Клычков сделал успехи со времени выхода своей книги. Хорош его «Пастух», слышен морской запах в его «Рыбачке».

В цикле М. Кузмина «Осенний Май» есть прекрасные, классически-безупречные стихотворения, как нельзя лучше опровергающие пессимистические строки автора:

Бледны все имена, и стары все названья,
Любовь же каждый раз нова.
Могу ли передать твое очарованье,
Когда так немощны слова?...

Неровны, как всегда, стихи Петра Потемкина, хотя теперь удачных выражений у него больше, чем неудачных.

Великолепно первое стихотворение Вл. Пяста, построенное на гипнотизирующих, но не утомляющих повторениях. Два остальные значительно слабее — как будто писал другой человек.

Католические сонеты Сергея Раевского невыдержаны, фальшивы и скучны.

Такие стихи, как у Григория Рачинского, можно встретить теперь только в мелких еженедельниках и иллюстрированных приложениях к провинциальным газетам.

Возбудивший было надежды Дмитрий Рем дал только-только недурные стихи; от него хотелось бы ждать большего.

Неприятно-боек, почти развязен Семен Рубанович; отсутствие вкуса у него не искупается новизной образов; но он несомненно умеет писать стихи.

Сергей Рюмин не возбуждает никаких мыслей, ни опасений, ни надежд; его стихи плохи, просто и откровенно.

М. С. — искренен, умен, чувствует глубоко, но, кажется, у него мало сил, как у поэта, хотя он и знает многие стилистические приемы, делающие стих живым.

Стихи Маргариты Сабашниковой, очевидно, порождены мистицизмом автора, но они не

убедительны ни как мистические прозрения, ни как поэзия.

По прежнему безличен, по прежнему старателен Борис Садовский. У него есть и умение, и вкус, и любовь к стихам — мало одного: таланта.

Скучный рыцарь из Нивских иллюстраций — у Алексея Сидорова такая же скучная принцесса; стих вял; непонятна рифма «жених» и «поник».

Есть прекрасные среди четырнадцати стихотворений Сергея Соловьева; как всегда, стихотворения на античные темы ему удались больше современных.

Смелы, сильны и закончены стихи Любови Столицы, но в них есть какое-то сюсюкающее сладострастие, производящее неприятное впечатление.

Свободными и верными штрихами, серьозностью и затаенной печалью пленяют стихи Владислава Ходасевича, к тому же безупречные по форме.

Два стихотворения Марины Цветаевой не прибавляют ничего к впечатлению, полученному от ее книги, недавно вышедшей.

Эллис пишет длинно, скучно, с претензиями на изысканность и с большими промахами.

НЕКРОЛОГИ.

Умер К. М. Фофанов. В его лице русская поэзия потеряла последнего видного представителя того направления, которое характеризуется именами Голенищева-Кутузова, Апух-

тина, Надсона, Фруга и др. В эпоху затишья восьмидесятых и девяностых годов он говорил о свете добра, о весне, мае, соловьях и ландышах и заставлял себя слушать. Его образы, спокойные, не навязчивые, были тихо-красивы, хотя напоминали пейзажи, какие рисовались в те года. Но иногда он загорался силою выражения и глубиною мысли. Таковы его стихотворенья: «Декадентам», «Чудовище» и «Северный Полюс».

Он был подлинный поэт, но из тех скромных поэтов, о которых в своем знаменитом стихотворении мечтал Лонгфелло, на вечер отрекаясь от «грандиозных поэтов, носителей громких имен, чьи стоны звучат еще эхом в глухих коридорах времен».

В Париже застрелился В. В. Гофман. Покойный написал много рассказов и статей, много переводил с немецкого, но все же самым ценным литературным наследством после него нам остались две книги стихов: «Книга Вступлений» и «Искус». Первая особенно имела успех в литературных кругах. Почти невиданная вещь,—она сразу выдвинула поэта и заставила считаться с ним, как с несомненной величиной. Свободный и певучий стих, страстное любование красотой жизни и мечты, смелость приемов и пышное разнообразие образов, им впервые намеченных и впоследствии вошедших в поэзию,—вот отличительные черты этой книги.

Во второй книге эти достоинства сменяются более веским и упругим стихом, большей сосредоточенностью и отчетливостью мысли.

Этими двумя книгами, несмотря на раннюю кончину, В. В. Гофман обеспечил себе почетное место среди поэтов второй стадии русского модернизма.

XIII.

Северные Цветы на 1911 г., собранные к-вом «Скорпион». Москва. Цена 1 р. 50 к. *).

Полтора года тому назад прекратился журнал «Весы», и к-во «Скорпион», чтобы не прерывать сношений с своими читателями, решило возобновить выпуск альманахов. Первый из них производит благоприятное впечатление. Обложка Сомова, знакомые имена Брюсова, Бальмонта, Кузьмина, Гиппиус и др. располагают в его пользу читателя. Но при просматривании сборника, а тем более при чтении, появляется какая-то досада. Что было хорошо лет шесть, семь тому назад в «Весах», с подкреплением в виде статей и рецензий, то кажется как-то беспомощно-неубедительным теперь. Если исключить крошечную комедию М. Кузьмина «Голландка Лиза», с забавными куплетами, два стихотворения Валерия Брюсова, блестящие по мысли и исполнению, его же поэму «Подземное жилище», в которой своеобразно-глубоко перекрещиваются влияния Данте и Эдгара По,—у нас не останется ничего, на что не хотелось бы подосадовать. З. Гиппиус называет плохие ассонансы «неуместными рифмами», вместо последних слов в стихотворных строках рифмуют первые—такой очевидно искусственный выверт вряд ли

*) Аполлон, 1911 г., 8.

может быть назван полезным техническим нововведением и, кроме того, положительно мешает следить за смыслом стихов.

Как объяснить К. Бальмонту, написавшему очерк об египетской любовной поэзии, что между самыми красивыми словами должна же быть связь, и что эссенция сахара горька на вкус? Вот первый попавшийся образчик его прозы: «Египетская горлица напоминает по нежности и тонкости чувствования еще более Индусскую влюбленную, чье имя Радга, и чьими любовными грезами и жалобами наполнена очаровательная поэма Джайадевы....» «Письма русского путешественника» по сравнению с этой патокой—образец лапидарного стиля и суровой отчетливости образов. В переводе самих египетских песен нет ничего египетского,—один Бальмонт последнего периода.

Стихи Бальтрушайтиса продуманы, выдержаны и убийственно скучны.

Стихи Д. Навашина, кажется, впервые появляющегося в печати, очень плохи и, что хуже всего, ничего не обещают. Его рассказ «Морской Разбойник» написан слащаво, водянисто и почти без всякой фабулы.

Если бы не неуместный и уже надоевший эротизм, был бы хорош рассказ Б. Садовского «Под Павловым щитом».

Хорошо и ярко написано предисловие: в нем девизом участников альманаха ставится «вера в высокое значение искусства, как такового, которое не может и не должно быть средством к чему-то иному, будто бы высшему, и твердое стремление посильно служить именно «высшему искусству».

XIV.

Ю. Балтрушайтис.—Земные Ступени. Изд. «Скорпион». Ц. 1 р. 50 к. И. Эренбург.—Я живу. СПБ. 1 р. Грааль Арельский.—Голубой ажур. 50 к. С. Константинов.—Миниатюры. 1 р. С. Тартаковер.—Несколько стихотворений. 50 к. «Пленные Голоса».—Стихи А. Конге и М. Долинова. 1 р. Л. М. Василевский.—Стихи. 1 р. А. Е. Котомкин.—Сборник стихотворений. 75 к. Юрий Зубовский.—Стихотворения. Изд. «Лукоморье», Киев. 85 к.

Балтрушайтис принадлежит к старшему поколению символистов и, действительно, в нем чувствуется закал основателей «Скорпиона» и «Весов»: повышенное, даже торжественное отношение к теме, и кованный, хотя иногда и не в соответствии со значительностью мысли, стих.

Балтрушайтис—символист, но я скорее назвал бы его «метафористом», если бы этот неологизм не был так безобразен. В большинстве случаев его стихотворения только сравнения, употребляемые для характеристики переживания и не играющие своей, не служебной роли. Так и хочется перед ними видеть слово «как», а потом лирическое волнение, эпический рассказ, внезапный прорыв в настоящую жизнь. Но густая кровь людей конца прошлого века мешает поэту вырваться из паутины метафор, и его стихи, бесконечно похожие один на другой, проходят перед читателем строгие, торжественные и ненужные.

И. Эренбург сделал большие успехи со времени выхода его первой книги. Теперь в его стихах нет ни детского богохульства, ни дешевого эстетизма, которые, к сожалению,

уже успели отравить некоторых начинающих поэтов. Из разряда подражателей он перешел в разряд учеников и даже иногда вступает на путь самостоятельного творчества. В его терцинах есть подлинное ощущение язычества, по земному милого и слегка чудесного. Он умело соединяет лирический под'ем с историзмом тем и почти никогда не возвышает голоса до крика. Конечно, мы в праве требовать от него еще большой работы и прежде всего над языком—но главное уже сделано: он знает, что такое стихи.

Грааль Арельский — один из отравленных первой книгой И. Эренбурга, хотя у него разговоры изящнее, описания осторожнее. Еще на него повлиял Игорь Северянин и современные поэты-экзотики. Много наивного в его пристрастии к высокопоставленным особам: инфантам, маркизам, царицам, королям и т. д.— живые они все. Кажется, у него нет своего слова, которое необходимо сказать ценой чего бы то ни было, и которое одно делает поэта, а есть только горячность молодости, версификационные способности, вкус и знание современной поэзии. Если подумать, у скольких пишущих стихи нет и этих качеств, то его выступление нельзя не приветствовать.

Меня очень порадовала книга С. Константинова. Не то, чтоб ее не в чем было упрекнуть. Упрекнуть ее можно, даже надо—и за бесцветный, неприятно-вылощенный стих, и за уже сказанные другими мысли—лозунги, и за романтический хлам, дорогой сердцу Грааля Арельского. Но в ней есть какая-то подлин-

ная здоровая радость мироздания, причудливые и в то же время устойчивые образы, упоение силой, своей и чужой. Недаром целые три стихотворения посвящены образу Заратустры. Бальмонт периода «Горящих зданий» и Брюсов, влияние которых на автора очень заметно,—прекрасная школа. Хочется верить, что с именем С. Константинова встречаешься в поэзии не последний раз.

Кажется, несомненный поэт и С. Тартаковер. У него сосредоточенность мысли и большой внутренний опыт. С материалами стиха он обращается умело и осторожно. Но он не только не чувствует, но и не знает русского языка. Его синтаксис невозможен, его словарь нелеп. «Ослабши, отверглá, изнемóждены, издыхает надежда»—такие выражения попадаются у него на каждой странице. Судя по этим выражениям и фамилии, С. Тартаковер должно быть еврей. Он был бы не из последних, если бы писал на жаргоне, подобно Бялику, Шолом-Ашу и др. И тогда его стихи было бы много интереснее читать в переводе.

Стихам А. Конге и М. Долинова предшествует изящное и острое предисловие А. Кондратьева: «Хорошо быть молодым, тосковать в белые ночи о неземной сладкой любви и слагать серебряные сонеты в честь богинь и принцесс из царства мечты... „Музы любят молодых поэтов... Им известно, что молодые избранники волей-неволей бывают скромны и не в состоянии рассказать подробно толпе о всех им расточаемых ласках, не в состоянии бывают порою даже нарисовать лицо и все

очертания любящей музы, которая только что их целовала»...

К этому трудно что-нибудь прибавить. Описывать обоих стихотворцев вряд-ли стоит. Оба они равно описывают «Белую ночь», «Лесные розы», «Вечер», «Луну» (названия стихотворений) и т. д. Размеры выдержаны, рифмы тоже. Эпитеты случайны и однообразны. А. Конге очевидно предпочитает Блока, М. Долинов— Брюсова. Это для читателей. Для авторов, можно только посоветывать им постараться пробудить в себе поэтов, которых пока не видно.

Как ни странно, но стихи Л. М. Василевского имеют много общего со стихами А. Е. Котомкина. Пусть Л. М. Василевский пишет:

Сумерки, как щупальцы, ползут,
Сумерки окутывают лес,
В умираньи медленном исчез
Отзвук ускользающих минут.

а Котомкин:

Слышу я дивные звуки—
Все пробуждается вновь;
Первая горесть разлуки,
Первая грусть и любовь.

Пусть Василевский скорбит о судьбах персидской женщины, которая «в двенадцать лет жена и в двадцать пять старуха и влачит свой век без животворного луча», а Котомкин радостно приглашает «лживый мир» услышать: «хоть мало, братья, нас, но все же мы славяне!»..., пусть при чтении их книг выясняется, что Василевский такой же неисцелимый пессимист, как Котомкин—оптимист. Пусть пер-

вый пишет в новом стиле, а второй в старом — их роднит одинаковое отсутствие ярких мыслей, интересных переживаний, слов, вырванных из души, благоговейного отношения к стиху и всего, что мы подразумеваем под словом «поэзия».

Юрий Зубовский молод, хорошей человеческой молодостью. Он кипит образами, каждое новое для него ощущение он принимает как неземное откровение, он опьянен собою и окружающими. Многое из того, о чем он говорит, покажется ненужным и неинтересным, многое уже слышано. Но есть строки и даже строфы, радующие как ключевая вода, как нежданно найденный цветок. Пока еще он вассал — Блока. Но если его внутреннее горение не погаснет, он сумеет найти свою собственную дорогу *).

XV.

Александр Блок. — Ночные часы. Четвертый сборник стихов. К-во «Мусагет». Ц. 1 р. Н. Клюев. — Сосен перезвон. К-во «Знаменский и К°» М.С.К. Ц. 60 к. К. Д. Бальмонт. — Полное собрание стихов. Том восьмой. Зеленый Вертоград. К-во «Скорпион». Ц. 1 р. 50 к. Поль Верлэн. Собрание стихов. Перевод Валерия Брюсова. К-во «Скорпион». Ц. 2 р. Поль Верлэн. — Записки вдовца. К-во «Альциона». Ц. 1 р. М. Г. Веселкова-Кильштет. — Песни забытой усадьбы. Ц. 1 р. Вадим Шершеневич. — Весенние проталинки. Ц. 60 к. Ив. Гензигин. — Стихотворения. Ц. 45 к.

Перед А. Блоком стоят два сфинкса, заставляющие его «петь и плакать» своими неразрешенными загадками: Россия и его соб-

*) Аполлон, 1911 г., 10.

ственная душа. Первый — Некрасовский, второй — Лермонтовский. И часто, очень часто Блок показывает нам их, слитых в одно, органически-нераздельных. Невозможно? Но разве не Лермонтов написал «Песню о купце Калашникове»? Из Некрасовских заветов любить отчизну с печалью и гневом он принял только первый. Например, в стихотворении «За гробом», он начинает сурово, обвиняюще:

«Был он только литератор модный,
Только слов кощунственных творец...»

но тотчас же добавляет:

«Но мертвец—родной душе народной:
Всякий свято чтит она конец...»

Или в стихотворении «Родине», за великолепно-страшными строками:

«За море Черное, за море Белое
В черные ночи и белые дни
Дико глядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни ..»

непосредственно следуют строки примиряющие, уже самой ритмикой, тремя подряд стоящими прилагательными:

«Тихое, долгое, красное зарево
Каждую ночь над становьем твоим...»

Этот переход от негодования не к делу или призыву, а к гармонии (пусть купленной ценою новой боли—боль певуча), к Шиллеровской, я сказал бы, красоте, характеризует германскую струю в творчестве Блока. Перед нами не Илья Муромец, Не Алеша Попович, а другой гость, славный витязь заморский, какой-нибудь Дюк Степанович. И не как мать любит он Россию, а как жену, которую находит, когда

настанет пора. В своей Лоэнгриновской тоске Блок не знает ничего некрасивого, низкого, чему он мог бы сказать, наконец, мужское: нет! А может быть хочет, ищет? Но миг—и даже тема о забытом полустанке рыдает у него, как самая полнозвучная скрипка:

«Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели,
Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели...»

В чисто лирических стихах и признаниях у Блока—лермонтовское спокойствие и грусть, но и тут тоже характерное различие: вместо милой заносчивости маленького гусара, у него благородная задумчивость Микаэля Крамера. Кроме того, в его творчестве поражает еще одна черта, несвойственная не только Лермонтову, а и всей русской поэзии вообще, а именно—морализм. Проявляясь в своей первоначальной форме нежелания другому зла, этот морализм придает поэзии Блока впечатление какой-то особенной, опять-таки Шиллеровской, человечности.

«Ведь со свечей в тревоге давней
Ее не ждет у двери мать,
Ведь бедный муж за плотной ставней
Ее не будет ревновать...»

размышляет он почти в момент объятья и влюбляется в женщину за ее «юное презрение» к его желанию.

Как никто, умеет Блок соединять в одной две темы,—не противопоставляя их друг другу, а сливая химически. В «Итальянских стихах»—величавое и светлое прошлое и «некий ветер, сквозь бархат черный поющий о буду-

щей жизни», в «Куликовом поле» — нашествие татар и историю влюбленного воина русской рати. Этот прием открывает нам безмерные горизонты в области поэзии.

Вообще, Блок является одним из чудотворцев русского стиха. Трудно подыскать аналогию ритмическому совершенству таких стихов, как «Свирель запела» или «Я сегодня не помню». Как стилист, он не чурается обычно красивых слов, он умеет извлекать из них первоначальное их очарование.

«Валентина, звезда, мечтанье,
Как поют твои соловьи...»

И великая его заслуга перед русской поэзией в том, что он сбросил иго точных рифм, нашел зависимость рифмы от разбега строки, да и не только ассонансы, но и просто неверные рифмы (плечо — ни о чем, вести — страсти), всегда имеют в виду какой-ибудь особенно тонкий эффект и всегда его достигают.

Эта зима принесла любителям поэзии неожиданный и драгоценный подарок. Я говорю о книге почти не печатавшегося до сих пор Н. Клюева. В ней мы встречаемся с уже совершенно окрепшим поэтом, продолжателем традиции Пушкинского периода. Его стих полнозвучен, ясен и насыщен содержанием. Такой сомнительный прием, как постановка дополнения перед подлежащим, у него вполне уместен и придает его стихам величавую полновесность и многозначительность. Нечеткость рифмы тоже не может никого смутить, потому что, как всегда в большой поэзии, центр тяжести лежит не в них, а в словах, стоящих внутри

строки. Но зато такие словообразования, как «властноокая» или «многоочить», с гордостью заставляют вспомнить о подобных же попытках Языкова.

Пафос поэзии Клюева редкий, исключительный — это пафос нашедшего,

«Недостижимо смерти дно,
И реки жизни быстротечны,—
Но есть волшебное вино
Продлить чарующее вечно...»

говорит он в одном из первых стихотворений и всей книгой своей доказывает, что он испил этого вина. Испил, и ему открылись райские крины, берега иной земли и, источающий кровь и пламень, шестикрылый Архистратиг. Просветленный, он по новому полюбил мир, и лохмотья морской пены, и сосен перезвон в лесной блуждающей пустыне, и даже золоченые сарафаны девушек-созревушек или опояски соловецкие дородных добрых молодцев, лихачей и залихватчиков.

Но, . . .

«Лишь одного недостает
Душе в изгнании юдоли:
Чтоб нив просторы, лоно вод
Не оглашались стоном боли...

. . . .

И чтоб похитить человек
Венец Создателя не тщился,
За что, посрамленный во век,
Я рая светлого лишился...»

Не правда ли, это звучит как: Слава в вышних Богу, и на земли мир, и в человецех благоволение? Славянское ощущение светлого равенства всех людей и византийское сознание

золотой иерархичности при мысли о Боге. Тут, при виде нарушения этой чисто-русской гармонии, поэт впервые испытывает горе и гнев. Теперь он видит страшные сны:

«Лишь станут сумерки синее,
Туман окутает реку,—
Отец, с веревкою на шее,
Придет и сядет к камельку...»

Теперь он знает, что культурное общество — только «отгул глухой, гремучей, обессилевшей волны».

Но крепок русский дух, он всегда найдет дорогу к свету. В стихотворении «Голос из народа» звучит лейт-мотив всей книги. На смену изжитой культуре, приведшей нас к тоскливому безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: «...Мы — предутренние тучи, зори росные весны... в каждом отклике и миге наш чарующий отец... чародейны наши воды и огонь многоочит». Что же сделают эти светлые воины с нами, темными, слепо-надменными и слепо-жестокими? Какой казни подвергнут они нас? Вот их ответ:

«Мы — как рек подземных струи,
К вам незримо притечем
И в безбрежном поцелуе
Души братские сольем».

В творчестве Клюева намечается возможность поистине большого эпоса.

Вечная тревожная загадка для нас К. Бальмонт. Вот пишет он книгу, потом вторую, потом третью, в которых нет ни одного вразумительного образа, ни одной подлинно-поэтической страницы, и только в дикой вакханалии несутся

все эти «стозвонности» и «самосожженности» и прочие бальмонтизмы. Критики берутся за перья, чтобы объявить «конец Бальмонта» — они любят наносить coup de grâce. И вдруг он печатает стихотворение, и не просто прекрасное, а изумительное, которое неделями звучит в ушах — и в театре, и на извозчике, и вечером перед сном. И тогда начинает казаться, что может быть прекрасна и «самосожженость», и «Адам первично-красный», и что только твоя собственная нечуткость мешает тебе понять это. Но проходят месяцы, несмотря на все произведенные усилия, бальмонтизмы не становятся ближе, и тогда опять начинаешь свыкаться со странной мыслью, что и очень крупный поэт может писать очень плохие стихи. А все-таки странно...

Впрочем, эти страхи не должны касаться читателя, и, говоря о Бальмонте, критик всегда идет на риск попасть впросак. В «Зеленом Вертограде» есть такое изумительно-прекрасное стихотворение: — «Звездоликий»:

«Лицо его было как Солнце — в тот час, когда Солнце в зените,
Глаза его были как звезды — пред тем, как сорваться с небес

и дальше:

«Я первый», он рек, «и последний», — и гулко ответили громы,
«Час жатвы», сказал Звездоокий, — «Серпы приготовьте. Аминь».
Мы верной толпою восстали, на небе алели изломы,
И семь золотых семизвездий вели нас к пределам пустынь».

«Зеленый Вертоград» (Слова поцелуйные) навеян Бальмонту песнями и сказаниями хлы-

стов. Многие стихотворения—прямо подделки. Подлинный их религиозный аромат, конечно, выветрился у Бальмонта, никогда не умевшего отличить небесность от воздушности. Но есть строфы, в которых прекрасно передана присущая им наивность, например, в стихотворении о райском древе:

«Но самое в нем злое,
Что есть в нем запрещенье,
О, древо роковое.
Ты сеешь возмущенье...»

или лукавство:

«Мы не по закону,
Мы по благодати,
Озарив икону,
Ляжем на кровати...»

или, наконец, дикая энергичность выражений:

«Я предаю его проклятию,
Я предаю его треклятию,
Четвероклятью предаю».

Странная судьба выпала на долю Верлэна. Предыдущее поколение, как-то сразу после долгого невнимания, провозгласило его своим мэтром, его имя было девизом, его стихами зачитывались. Даже теперь седеющие символисты, вроде Ренэ Гиля, великодушно позабыв былые распри, посвящают ему целые исследования. Но молодое поколение французов, в лице своих наиболее ярких представителей, упорно не хочет о нем думать. У нас тоже. Из модернистов его переводили только Брюсов, Анненский и Сологуб. Молодость молчить. Этому факту может быть много объяснений. Например: символизм при своем возникновении имел много общего с романтизмом, расширен-

ным, углубленным и облагороженным. А Верлэн является прямым продолжателем столь дорогого романтикам Виллона. Он был искренен, влюбчив, свободно-изящен, набожен и развратен,—в самом деле пленительная фигура, когда у людей есть запас веселой и бездумной энергии, не растраченной их сонливыми отцами, парнасцами или косноязычными поэтами наших восьмидесятых годов. Но у молодежи нет такого богатого наследства, а привычка к веселью осталась, и вот она строже выбирает своих любимцев, требуя от них широких замыслов и достойного их выполнения, сознательных и плодотворных усилий и не ребяческого воодушевления, а священного огня Прометея. У Верлэна, очевидно, этого не было. Его поэзия—это лирическое интермеццо, драгоценное, как человеческий документ и характеристика эпохи, но и только.

Книга Валерия Брюсова дает полное представление о Верлэне, как о поэте. Совершенное знание всей его поэзии позволило переводчику пользоваться верлэновским же словарем в тех местах, где точность перевода немыслима. Многие строфы, даже стихотворения спорят по производимому очарованию с оригиналом.

И особенно удались переводы из «Romances sans paroles». Статья, приложенная к книге, имеет исчерпывающий характер.

Прекрасным дополнением к книге Брюсова для более полного знакомства с Верлэном служат «Записки вдовца», изданные «Альционом». Как прозаик, Верлэн не менее пленителен, чем как поэт. Ряд остроумнейших парадоксов, неожиданных образов и моментов чисто-французской аристократической нежности, разбро-

санных по всей книге, делают чтение ее захватывающим.

У стихов г-жи Веселковой-Кильштет есть одно несомненное достоинство: их тема. Изящна мысль посвятить целую книгу поэзии забытых усадеб, таких трогательно-беспомощных, разбросанных по великой и страшной России. У автора есть и знание темы, и любовь к ней. Есть целые удачные стихотворения, отличные отдельные строфы.

Например, томленья девушки в стихотворении «Пасьянс»:

«За деда карты я кладу,
А он следит. Король и туз...
Ах, сердце, твой король в саду,
И я к нему напрасно рвусь».

Но в книге неприятно поражает отсутствие чисто литературных задач, сколько-нибудь интересных художественных приемов. И печать дилетантизма, пусть умного, пусть талантливого, неизгладимо легла на ней.

Вадим Шершеневич всецело под впечатлением поэзии Бальмонта. Но, может быть, это и есть самый естественный путь для юного поэта. В его стихах нет ни вялости, ни безвкусия, но нет и силы или новизны. Своей книгой он заявил только, что он существует, и можно принять этот факт без пренебрежительной гримасы. Но он должен еще доказать, что он есть, как поэт.

Как часто обилие мыслей, богатство и разнообразие впечатлений люди принимают за поэтический талант. Как раз при отсутствии

его эти-то качества и мешают человеку сделаться даже порядочным версификатором. Он путается в периодах, нарушает самые непреложные законы поэзии, впадает в бесвкусие, и все—чтобы точнее выразить дорогую ему мысль или ощущение. Таков Иван Генигин. Только большая культурность доказала бы ему, что он не поэт. А ее то ему и не достает *).

XVI.

Валерий Брюсов. Зеркало теней. Стихи. К-во «Скорпион». 1912 г. Ц. 2 р. М. Зенкевич.—Дикая порфира. Стихи. К-во «Цех поэтов». 1912. Ц. 90 к. Е. Кузьмина-Караваева.—Скифские черепки. Стихи. К-во «Цех поэтов». 1912. Ц. 90 к. Георгий Иванов.—Отплытие на о. Цитеру. Поэзы. К-во «Едо», 1912. Ц 50 к.

Пожалуй, ни об одном из современных поэтов не писалось так много, как о Валерии Брюсове, пожалуй, ни на одного не сердилось столько представителей самых разнообразных направлений. Нельзя не признать, что все они имели на это право, потому что всех по очереди Брюсов взманил надеждой назвать его своим; и, взманив, ускользывал. Но как странно: мы не воспринимаем его творчество, как конгломерат непохожих друг на друга стихотворений, но, наоборот, он представляется нам единым, стройным и неразрывным. Это не эклектизм: скорее в суровой бедности, чем в легкомысленном разнообразии сказывается отличительная черта тем Брюсова. Тут нечто иное. Не даром слова «брюсовская школа» звучат так же естественно и понятно, как школа парнасская или романтическая. Действи-

*) Аполлон, 1912, Январь № 1.

тельно, завоеватель, но не авантюрист, осторожный, но и решительный, расчетливый, как гениальный стратег, Валерий Брюсов усвоил все характерные черты всех бывщих до него литературных школ, пожалуй, до «эвфуизма» включительно. Но он прибавил к ним нечто такое, что заставило их загореться новым огнем и позабыть прежние распри. Может быть, это нечто есть основание новой, идущей на смену символизма, школы; ведь говорит же Андрей Белый, что Брюсов передает свои заветы через головы современников. «Зеркало теней» ярче, чем другие книги, отражает это новое и, следовательно, принадлежащее завтрашнему дню, слово.

«За все, что нам вещала лира,
Чем глаз был в красках умилен,
За лики гордые Шекспира,
За Рафаэлевых мадонн,—
Должны мы стать на страже мира,
Завстного для всех времен».

В этих простых и бесконечно благородных строках Брюсов подчеркивает свою не звериную, не божественную, а именно человеческую природу, любовь к культуре в ее наиболее ярких характерных проявлениях. Кажется, впервые поэт, считающийся символистом, назвал Рафаэля вместо Ботичелли, Шекспира вместо Марло. В этом сказалось синтетическое понимание такого поруганного и такого героического XIX века. И теперь по новому зазвучали для нас когда-то злившие, всегда интриговавшие слова Дедала (стихи «Дедал и Икар» в «Венке»):

«Мой сын, мой сын, лети срединой
Меж первым небом и землей».

При таком отношении к поэзии не теряется ни одно из достижений человеческого духа. В этом мире, простом и ясном, когда его видишь с автомобиля, есть чудеса такие же бесспорные и всем доступные, как «рощи, омытые дождем» или «долы, где темен лес». Вот Le paradis artificiel.

«Истома тайного похмелья
Мое ласкает забытье,
Не упоенье, не веселье,
Не сладость ласк, не острие».

Но эти чудеса (как, может быть, и всякие) приводят соблазненного в страну—«безвестную Гоби, где отчаяние—имя столице».

Такая доведенность каждого образа до конца, абсолютная честность с самим собою не есть ли мечта для нас, так недавно освободившихся от пут символизма? И эта мечта для Брюсова уже не мечта.

От мудрого Дедала Брюсова, парящего «меж первым небом и землей», мы переходим к М. Зенкевичу, вольному охотнику, не желающему знать ничего, кроме земли. Его обращение к воздуху мы можем отнести и ко всему потустороннему миру:

«... О, воздух, вольная стихия,
Тягучая земная бронь!
Не покоряйся, как другие—
Вода, и суша, и огонь.

В их безднах мним мы пустоту,
И с улюлюканьем, как идол,
Привязан к конскому хвосту
Тот бог, который тайну выдал...»

Там же, где требование композиции заставляет его перейти к вечности и Богу, он чув-

ствует себя не в своей тарелке и всегда подозревает их в какой-то несправедливости. Так, в стихотворении «Мясные ряды», с сочным и смелым реализмом описав бойню, он восклицает:

«И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы,
И так же чашки ржавы, тяжки гири,
И так же алчно крохи лижут псы».

Он вполне доволен землей, но у нас не хватает духу упрекнуть его за это самоограничение, потому что земля воистину добра к нему и открывается перед ним полно и интимно. Когда он обращается во втором лице к водам, камням и металлам, мы чувствуем, что он купил это право великим знанием, рожденным великой любовью. И герои его стихотворений — Коммод, Агура-Мазда или Александр Македонский — они еще не люди, а так: «гранитные боги, иссеченные медью в горах». И как напоминание о большой и забытой нами истине, звучит его предостережение человеку:

«Стихии куй в калильном жаре,
Но духом, гордый царь, смирись
И у последней слизкой твари
Прозренью темному учись!»

К. Кузьмина-Караваева принадлежит к числу поэтов однодумов. Ее задача — создать скифский эпос, но еще слишком много юношеского лиризма в ее душе, слишком мало глазомера и решительности определившегося и потому смелого таланта. Игра метафорами, иногда не только словесными, догматизм утверждений туманно-мистического свойства и наивно-иератические позы — все это плохая по-

мощь при создании эпоса. От него остались только черепки, но, к чести поэта, черепки подлинно скифские:

«Смотрю, смотрю с одинокой башни,
Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!
Пятна черные русской пашни,
Паруса подъяты турецкого судна».

Перед этим определением России, как чего-то далекого, ненужного, нами овладевает раздумье, точно ли она наша родина, и не знали ли мы когда-то давно иную родину, какую-нибудь вольную древнюю, ковылевую Скифию. Для Кузьминой-Караваевой она—земля обетованная, рай, может быть, и для нас. Так в жизни личностей многие мистические откровения объясняются просто внезапным воспоминаньем о картинах, произведших на нас сильное впечатление в раннем детстве. То же, наверно, происходит и в жизни рас.

Общая призрачность в соединении с гипнотизирующей четкостью какой-нибудь одной подробности—отличительное свойство стихов Кузьминой-Караваевой:

«Над далью—дерево в дыму
И призрачность морей.
Теперь я знаю, что пойму
Немую речь зверей».

Совсем психология сна.

Я думаю, что эти черепки имеют много шансов слиться в цельный сосуд, хранящий драгоценное миро поэзии, но вряд ли это случится очень скоро и так, как это думает автор,

потому что внешняя фабула книги, история любви царевны-рабыни к своему господину, кажется по современному неубедительной и случайной среди подлинно-древних и странных строк пейзажа.

Первое, что обращает на себя внимание в книге Георгия Иванова—это стих. Редко у начинающих поэтов он бывает таким утонченным, то стремительным и быстрым, чаще только замедленным, всегда в соответствии с темой. Поэтому каждое стихотворение при чтении дает почти физическое чувство довольства. Вчитываясь, мы находим другие крупные достоинства: безусловный вкус даже в самых смелых попытках, неожиданность тем и какая-то грациозная «глуповатость» в той мере, в какой ее требовал Пушкин. Затем развитие образов: в стихотворении «Ранняя весна» «в зелени грустит мраморный купидон», но грустит не просто, как он грустил в десятках стихотворений других поэтов, а «о том, что у него каменная плоть». В другом стихотворении: солнце, «своим мечем—сияньем пышным — землю ударило пламя». Это указывает на большую сосредоточенность художественного наблюдения и заставляет верить в будущность поэта. В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина. Те же редкие переходы от «прекрасной ясности» и насмешливой нежности восемнадцатого века к восторженно звонким стихам-молитвам. Но, конечно, подражание уступает оригиналу и в сложности, и в силе, и в глубине.

XVII.

Вячеслав Иванов. Cor Ardens. Часть вторая. Изд. „Скорпион". Ц. 2 р. Николай Клюев. Братские песни. Книга вторая. Изд. „Новая Земля". Ц. 60 к. Владимир Нарбут. Аллилуйя. Стихи. Изд. „Цех поэтов". Ц. 75 к. Гр. Петр Бобринский. Стихи. Спб. Ц. 80 к. Оскар Уайльд. Сфинкс. Перевод Льва Лейча. Изд. „Маска". Ц. 30 к. *).

Долгое время Вячеслав Иванов, как поэт, был для меня загадкой. Что это за стихи, которые одинаково бездоказательно одни разумно хвалят, другие бранят? Откуда эта ухищренность и витиеватость, и в то же время подлинность языка, изломанного по правилам чуть ли не латинского синтаксиса? Как об'яснить эту однообразную напряженность, дающую чисто интеллектуальное наслаждение и совершенно исключающую «нечаянную радость» случайно найденного образа, мгновенного наития? Почему всегда и повсюду вместо лирического удивления поэта перед своим переживанием—«неужели это так»,? мы встречаем эпическое (быть может, даже дидактическое) всеведеное «так и должно быть»?

И только, прочтя во второй части «Cor Ardens» отдел под названием Rosarium, я понял, в чем дело...

Наиболее чуткие иностранцы убеждены, что русские—совсем особенный, странный народ. Таинственность славянской души—«l'âme slave»—общее место на Западе. Но они довольствуются описанием ее противоречий. Мы же, русские,

---

*) Аполон, 1912 г., 6.

должны идти дальше, отыскивая истоки этих противоречий. Бесспорно, мы—не только переход от психологии Востока к психологии Запада или обратно, мы уже целый и законченный организм, доказательство этому—Пушкин; но среди нас случаются, и как норма, возвращения к чистоте одного из этих типов. Так, Брюсов—европеец вполне и всегда, в каждой строчке своих стихотворений, в каждой своей журнальной заметке. Мне хочется показать, что Вячеслав Иванов—с Востока. Предание не говорит, слагал ли песни царь-волхв Гаспар. Но если слагал—мне кажется, они были похожи на стихи Вячеслава Иванова. Когда ночью он ехал на разукрашенном верблюде, видя те же пески и те же звезды, когда даже путеводная, ведущая в Вифлием звезда стала привычной, повседневной, он пел песни, странные, тягучие, по мелодии напоминающие пяти—и шестисложные ямбы, любимый размер В. Иванова... Мудрейшему, ему была уже закрыта радость узнавания, для него уже не было предпочтения, ни ненависти, и вещи, идеи и названия (ах, они—только Майа, обманчивый призрак) в этих песнях возникали и пропадали, как тени. И, как он ради звучного имени или служебных ассоциаций, называл забытых нами героев, не задумываясь над ними, так и Вячеслав Иванов говорит то о Франциске Ассизском, то о Персее в одном и том же стихотворении, потому что и тот, и другой для него только Майа, и в лучшем случае—символы. Стиль это—человек,—а кто не знает стиля Вячеслава Иванова с его торжественными архаизмами, крутыми enjambements, подчеркнутыми аллитерациями и расстановкой слов, тщательно затме-

вающей общий смысл фразы. Роскошь тяжелая, одурманивающая, варварская, словно поэт не вольное дитя, а персидский царь в представлении древних греков.

То, что эта стилизация под восточных поэтов—не вульгарное parti pris доказывается тяготением поэта, в силу закона отталкивания, к типично западным образцам и формам. В книге есть сонеты, канцоны, баллады, рондо, рондели, всего не перечтешь; образы Возрождения и античной Греции встречаются чаще всего; Италия владеет мечтами поэта, даже эпиграфы почти все итальянские. Но во всех этих стихотворениях чувствуется знатный иностранец, для которого необязательны законы страны, который любуется, но не любит, интересуется, но не знает, и надменно не хочет перевоплощаться. Только в стихотворениях, посвященных Востоку, да, пожалуй, в народных русских, тоже сильно окрашенных в восточный колорит и напоминающих по пестроте узора персидские ковры, только в них находишь силу и простоту, доказывающую, что поэт—у себя, на родине.

Как же должно относиться к Вячеславу Иванову? Конечно, крупная самобытная индивидуальность дороже всего. Но идти за ним другим, не обладающим его данными, значило бы пускаться в рискованную, пожалуй, даже гибельную авантюру. Он нам дорог, как показатель одной из крайностей, находящихся в славянской душе. Но, защищая целостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей «нет» и помнить, что не случайно сердце России—простая Москва, а не великолепный Самарканд.

До сих пор ни критика, ни публика не знает, как относиться к Николаю Клюеву. Что он — экзотическая птица, странный гротеск, только крестьянин — по удивительной случайности пишущий безукоризненные стихи, или провозвестник новой силы, народной культуры?

По выходе его первой книги «Сосен Перезвон», я говорил второе; «Братские песни» укрепляют меня в моем мнении. Автор говорит о них в предисловии: «В большинстве они сложены до первой моей книги или в одно время с нею. Не вошли же они в первую книгу, потому что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня».... Именно так и складываются образцы народного творчества, где-нибудь в лесу, на дороге, где нет возможности, да и охоты записывать, отделывать, где можно к удачной строфе приделать неуклюжее окончание, поступиться не только грамматикой, но и размером. Пафос Клюева—все тот же, глубоко религиозный:

„Отгул колоколов, то полновесно-четкий,
То дробно-золотой, колдует и пьянит.
Кто этот, в стороне, величественно-кроткий,
В одежде пришлеца, отверженным стоит?"

Христос для Клюева—лейт-мотив не только поэзии, но и жизни. Это не сектантство, отнюдь, это естественное устремление высокой души к небесному Жениху... Монашество, аскетизм ей противны; она не позволит Марии обидеть кроткую Марфу:

„Не оплакано былое,
За любовь не прощено,
Береги, дитя, земное,
Если неба не дано".

Но у нее есть гордое сознание, ставящее ее над повседневностью:

„Мы—глашатаи Христа,
Первенцы Адама".

Вступительная статья В. Свенцицкого грешит именно сектантской узостью и бездоказательностью. Вскрывая каждый намек, философски обосновывая каждую метафору, она обесценивает творчество Николая Клюева, сводя его к пересказу учения Голгофской церкви.

Первое поколение русских модернистов увлекалось, между прочим, и эстетизмом. Их стихи пестрели красивыми, часто бессодержательными словами, названиями. В них действительно, по словам Бальмонта, «звуки, краски и цветы, ароматы и мечты, все сошлись в согласный хор, все сплелись в один узор». Реакция появилась во втором поколении (у Белого и Блока), но какая нерешительная, скоро кончившаяся. Третье поколение пошло в этом направлении до конца. М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще: Их внимание привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира. Но там, где Зенкевич смягчает бесстыдную реальность своих образов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран, Владимир Нарбут последователен до конца, хотя, может быть, и не без озорства. Вот, например, начало его стихотворения «Лихая тварь»:

„Крепко ломит в пояснице,
Тычет шилом в правый бок:
Лесовик кургузный снится
Верткой девке—лоб намок.
Напирает, нагоняет,
Рявкнет, схватит вот-вот-вот:
От онуч сырых воняет
Стойлом, ржавчиной болот и т. д.“

Галлюцинирующий реализм!

Показался бы простой кунсткамерой весь этот подбор земляного, кряжистого словаря, эти малороссийские словечки, неожиданные, иногда нелепые рифмы, грубоватые истории,—если бы не было стихотворения «Гадалка». В нем об'яснение мечты поэта, зачарованной и покоренной обступившей ее материей:

„Слезливая старуха у окна
Гнусавит мне, распластывая руку:
„Ты век жила и будешь жить—одна,
Но ждет тебя какая-то разлука“...
Вся закоптелая, несметный груз
Годов несущая в спине сутулой—
Она напомнила степную Русь
(Ковыль да таборы), когда взглянула,
И земляное злое ведовство
Прозрачно было так, что я покорно
Без слез, без злобы—приняла его,
Как в осень пашня—вызревшие зерна“.

И в каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления того же земляного злого ведовства, стихийные и чарующие новой и подлинной пленительностью безобразия.

Охотники побрюзжать утверждают, что в наше время стало очень легко писать стихи. Отчасти они правы,—мы, действительно, переживаем поэтическое Возрождение. На стихи обращено особое внимание, интересоваться ими считается элегантным, и неудивительно,

что их появляется все больше и больше... Но писать хорошие стихи теперь так же трудно, как и всегда. Вот хотя бы гр. Петр Бобринский. Его стихи метрически правильны, опрятны по рифмам, довольно образны, но в них нет ни силы, ни умеренности, ни правильного чередования света и тени, всего, что мы привыкли требовать от стихов, чтобы счесть их поэзией. В малокультурных кругах такую сплошную красивость принято считать эстетизмом. Но, ведь, это то же, что называть гастрономом человека, поедающего ложкой сахар.

Это опасный признак, и скорее можно простить забавные описки, в роде — «базальтовое ложе из роз», чувства, носимые «под сердцем», «зазубренные латы» или двустишье — «в порыве — боги, гордо мы велели нам оседлать донского жеребца». Все это указывает только на крайнюю молодость автора и удерживает от окончательного приговора.

Перевод Александром Дейчем знаменитой поэмы Уайльда «Сфинкс» бесспорно заслуживает быть отмеченным. Он первый сделан размером подлинника и довольно близок к оригиналу.

Однако, у Уайльда «Сфинкс» не только интересно задуманное, но и великолепно исполненное произведение, и как одним из сильнейших средств воздействия на читателя, лучше всего передающим лирическое волнение, поэт пользуется переносом предложения из одной строки в другую. В поэме их несколько, и всякий раз эти переносы знаменуют перелом темы. Переводчик, в погоне за буквой, не заметил этого и дал лишь очень добросовестный пересказ. Следует быть благодарным и за это.

XVIII.

Александр Блок. Собрание стихотворений в трех книгах. Книга первая. Стихи о Прекрасной Даме. Ц. 2 р. Книга вторая. Нечаянная радость. Ц. 1 р. 50 к. Книга третья. Снежная ночь. Ц. 1 р. 50 к. Москва. К-во «Мусагет». М. Кузмин. Осенние озера. Вторая книга стихов. Москва. К-во «Скорпион». Ц. 1 р. 80 к.

Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает людям самого себя.

Я хочу этим сказать, что в его стихах не только не разрешаются, но даже не намечаются какие-нибудь общие проблемы, литературные, как у Пушкина, философские, как у Тютчева, или социологические, как у Гюго, и что он просто описывает свою собственную жизнь, которая на его счастье так дивно богата внутренне—борьбой, катастрофами и озарениями.

«Я не слушал сказок, я простой человек»—говорит Пьеро в «Балаганчике», и эти слова хотелось бы видеть эпиграфом ко всем трем книгам стихотворений Блока. И вместе с тем он обладает чисто Пушкинской способностью в минутном дать почувствовать вечное, за каждым случайным образом—показать тень гения, блюдущего его судьбу. Я сказал, что это Пушкинская способность и не отрекусь от своих слов. Разве даже «Гаврилиада» не проникнута, пусть странным, но все же религиозным ощущением, больше чем многие пухлые томы разных слов и размышлений? Разве альбомные стихи Пушкина не есть священный гимн о таинствах нового Эроса?

---

*) Аполлон. 1912. Август. № 8.

О Блоковской Прекрасной Даме много гадали—хотели видеть в ней—то Жену, облеченную в Солнце, то Вечную женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения, а сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет от этого в художественном отношении. Мы поймем, что в этой книге, как в «Новой Жизни» Данте, «Сонетах» Ронсара, «Вертере» Гете и «Цветах Зла» Бодлэра, нам явлен новый лик любви; любви, которая хочет ослепительности, питается предчувствиями, верит предзнаменованиям и во всем видит единство, потому что видит только самое себя: любви, которая лишний раз доказывает, что человек—не только усовершенствованная обезьяна. И мы будем на стороне поэта, когда он устами того же Пьеро крикнет обступившим его мистикам: «Вы не обманете меня, это Коломбина, это моя невеста!» Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда ее название. Но это было началом трагедии. Доверчиво-восхищенный миром поэт, забыв разницу между ним и собой, имеющим душу живую, как-то сразу странно принял и полюбил все—и болотного попика, Бог знает, чем занимающегося в болоте, вряд ли только лечением лягушиных лап, и карлика, удерживающего рукою маятник и тем убивающего ребенка, и чертенят, умоляющих не брать их во Святые Места, и в глубине этого сомнительного царства, как царицу, в шелках и перстнях

Незнакомки, Истерию с ее слугой, Алкоголем.

Незнакомка—лейт-мотив всей книги. Это обманное обещание материи—доставить совершенное счастье и невозможность, но нечистая и безгласная, как звезды, смысл и правда которых в том, что они недосягаемы,—а дразнящая и зовущая, тревожащая, как луна. Это—русалка города, требующая, чтобы влюбленные в нее отреклись от своей души.

Но поэт с детским сердцем, Блок, не захотел пуститься в такие мировые авантюры. Он предпочел смерть. И половина «Снежной ночи», та, которая раньше составляла «Землю в Снегу», заключает в себе постоянную и упорную мысль о смерти, и не о загробном мире, а только о моменте перехода в него. Снежная Маска—это та же Незнакомка, но только отчаявшаяся в своей победе и в раздражении хотящая гибели для ускользающего от нее любовника. И в стихах этого периода слышен не только истерический восторг или истерическая мука, в них уже чувствуется торжественное приближение Духа Музыки, побеждающего демонов. Музыка—это то, что соединяет мир земной и мир бесплотный. Это—душа вещей и тело мысли. В скрипках и колоколах «Ночных часов» (второй половины «Снежной Ночи») уже нет истерии,—этот период счастливо пройден поэтом. Все линии четки и тверды, и в то же время ни один образ не очерчен до замкнутости в самом себе, все живы в полном смысле этого слова, все трепетны, зыблются и плывут в «отчизну скрипок беспредельных». Слова—как ноты, фразы—как аккорды. И мир, облагороженный музыкой, стал по человечески прекрасным и чистым—весь,

от могилы Данте до линялой занавески над больными геранями. В какие формы дальше выльется поэзия Блока, я думаю, никто не может сказать, и меньше всех он сам.

Поэзия М. Кузмина—«салонная» поэзия по преимуществу,—не то, чтобы она не была поэзией подлинной или прекрасной, наоборот, «салонность» дана ей, как некоторое добавление, делающее ее непохожей на других. Она откликнулась на все, что за последние годы волновало петербургские гостиные. Восемнадцатый век под Сомовским углом зреня, тридцатые годы, русское раскольничество и все то, что занимало литературные кружки: газэллы, французские баллады, акростихи и стихи на случай. И чувствуется, что все это из первых рук, что автор не следовал за модой, а сам принимал участие в ее творении.

Как и «Сети», первая книга М. Кузмина, «Осенние Озера» почти исключительно посвящены любви. Но вместо прежней нежной шутливости и интимности, столь характерных для влюбленности, мы встречаем пылкое красноречие и несколько торжественную серьезность чувственного влечения. Костер разгорелся и из приветного стал величественным. Пусть упоминаются все знакомые места—фотография Буасона, московский «Метрополь»,—читателю ясно, что мечтами поэта владеет лишь один древний образ, мифологический Амур, давно оживший, «голый отрок в поле ржи», мечущий золотые стрелы. Его, только его угадывает поэт и в модном смокинге и под форменной треуголкой. Этим и об'ясняется столь странное в современном стихотворении повторение слов «лук», «стрелы», «пронзить», «проколоть»,

что при иных условиях показалось бы нестерпимой риторикой.

Один и тот же Амур с традиционным колчаном слетает к поэту в полдень из золотого облака и сидит с ним в шумливой зале ресторана. И там, и тут—тот же «знакомый лик». Это безумие, да, но у него есть и другое название—поэзия.

Несколько особняком, но в глубоком внутреннем соответствии с целым, стоит в книге отдел восточных газэлл—«Венок Весен» и «Духовные Стихи» с «Праздником Пресвятой Богородицы». В первых, овеянных тенью Гафиза, пылкое красноречие чувственности, о котором я говорил выше, счастливо сочеталось с яркими красками восточной природы, базаров и празднеств. М. Кузьмин прошел мимо героической поэзии бедуинов и остановился на поэзии их городских последователей и продолжателей, к которой так идут и изысканные ритмы, и жеманная затрудненность оборотов, и пышность словаря. В его русских стихотворениях второе лицо чувственности—ее торжественная серьезность—стала религиозной просветленностью, простой и мудрой вне всякой стилизации. Словно сам поэт молился в приволжских скитах, зажигал лампады пред иконами старинного письма. Он, который во всем чувствует отблеск иного, будь то Бог или Любовь, он имеет право сказать эти победные строки:

„Не верю солнцу, что идет к закату,
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю—обезьяне смерти—
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: „не любит"!—

Среди современных русских поэтов М. Кузьмин занимает одно из первых мест. Лишь немногим дана в удел такая изумительная стройность целого при свободном разнообразии частностей; затем, как выразитель взглядов и чувств целого круга людей, об'единенных общей культурой и по праву вознесенных на гребне жизни, он—почвенный поэт, и, наконец, его техника, находящаяся в полном развитии, никогда не заслоняет образа, а только окрыляет его.

XIX.

Сергей Городецкий. Ива. Пятая книга стихов. Изд. „Шиповник." Спб. 1913. Ц. 2 р. Вл. Бестужев. Возвращенье. Изд. „Цех Поэтов". Спб. 1913. Ц. 1 р. 20 к. *).

Большая радость для нас всех Сергей Городецкий. Всего семь лет тому назад появился он в литературе и уже успел сделать столько, что глаза разбегаются. Ряд книг стихов, несколько книг рассказов, стихи и сказки для детей, статьи по вопросам литературы, живописи, теории искусства, переводы, предисловия,—словом, во всех областях, где представляется возможность мыслить и говорить, везде—Сергей Городецкий. Эта безудержность творческих сил, отсутствие колебания перед выполнением задуманного и единообразие стиля, при самых различных попытках, обличают натуру стремительную и крепкую, вполне достойную героического двадцатого века.

Сергей Городецкий начал, как символист, потом об'явил себя сторонником мифотворче-

*) Аполлон, 1912, № 9.

ства, теперь он «акмеист». В «Иве» есть стихи, отмеченные печатью каждого из этих трех периодов. Стихи символические, в которых образ по сравнению с ритмом играет чисто служебную роль—слабее других. Прикоснувшийся к глубинам славянства, Сергей Городецкий чувствует, что мера стиха есть не стопа, а—образ, как в русских песнях и былинах, и как бы не было сильно переживание, глубока мысль, они не могут стать материалом поэтического творения, пока не облеклись в живую и осязательную плоть самоценного и дееспособного образа. Отсюда—бледность и вялость его символических попыток, потому что теперь символизм просто литературная школа, к тому же закончившая круг своего развития, а не голос на пути в Дамаск, как это было для первых символистов...

Мифотворческий период Сергея Городецкого весьма многознаменателен и, прежде всего, потому что поэт впал в ошибку, думая, что мифотворчество—естественный выход из символизма, тогда как оно есть решительный от него уход. Миф—это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собой,—а что может быть ненавистнее для символистов, видящих в образе только намек на «великое безликое», на хаос, Нирвану или пустоту? Поэтому метод символический не приложим к мифотворчеству. Срыв Сергея Городецкого показал нам это. Его «Виринеи» (интересно задуманные, глубоко прочувствованые, благодаря импрессионизму изложения и отсутствию перспективы)—только рассказ о событиях, а не сами события, и мы можем доверять, что

все было так, как рассказывает поэт, а не верить в это.

Мечтающий о мифе Сергей Городецкий понял, что ему необходима иная школа, более суровая и плодотворная, и обратился к акмеизму. Акмеизм (от слова акме—расцвет всех духовных и физических сил) в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его об'еме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном,— требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом. Критика не раз отмечала у символистов преобладание подлежащего над сказуемым. Акмеизм нашел это сказуемое в логически музыкальном, непрерывном, на протяжении всего стихотворения, развитии образа-идеи.

«Странники,» «Нищая», «Волк» являются представителями мужской стихии акмеизма в стихах Сергея Городецкого, цикл «Пытая Жизнь»—женский. Мне кажется, последняя—ближе поэту. Потому что, несмотря на великолепный задор и лапидарность выражений, в стихах первой категории, в них есть какая то мягкость и нежная задумчивость, что лучше всего определяет сам автор.

> ... Как будто звуки все любовные
> И ласковые все слова.

В. Бестужев начинал свою поэтическую деятельность вместе с ранними русскими символистами, и только в этом году вышла его первая книга. В этом, да и во многом дру-

гом, он напоминает Ю. Бальтрушайтиса. Однако, Бальтрушайтис, как ни как, принимал участие в жизни своего кружка, и его голос звучал, хотя и негромко, в общем хоре символистов. При чтении же стихов Вл. Бестужева возникает досадное чувство, словно узнал что-нибудь хорошее слишком поздно, когда оно уже не нужно.

Первое и бесспорное достоинство стихов Вл. Бестужева в их певучести. Кажется, поэта больше всего пленяют переливы гласных, ускорения и замедления ритма, и он совершенно не обращает внимания ни на что другое. Попробуем, например, разобрать следующее стихотворение, одно из лучших в книге:

„Ты слышишь—как в реке холодной
Поет незвучная вода,—
Она бежит струей свободной
И не устанет никогда.
И мы вечернею порой,
Едва померкнет небосклон,
Отходим к вечному покою,—
И в тишину, и в мирный сон;
И усыпительно, и сладко
Поет незвучная вода,—
Что сон ночной, что сумрак краткий—
Не навсегда, не навсегда“...

Если отделить понятие реки от понятия воды, то эпитет «холодный» может быть применим только к последней; эпитет «свободный» по отношению к слову «струя» ничего не говорит нашему воображению; так же бесполезно сообщение, что вода «не устанет никогда», потому что никто в этом и не думает сомневаться. Затем, во второй строфе многократный вид сказуемого доказывает, что разговор идет о сне, тогда как под «вечным покоем»

принято подразумевать смерть. Слово «тишина» лишено силы и значения (вспомним хотя бы «Молчание» Эдгара По), потому что, какая же это тишина, если слышно, как поет вода. «Сумрак краткий не навсегда» плеоназм. Четыре «и» подряд в двух строках (девятой и десятой) неприятны для слуха. И, в конце концов, во всем стихотворении сказано очень мало. Все эти ошибки характерны и для других стихов Вл. Бестужева. Стремящиеся скрыть бледность мысли и образа ходульностью тем и выражений, составленные из неверно употребленных клише, эти стихи тем не менее «поют» и поэтому не могут быть выброшены из поэзии.

XX.

Борис Гуревич. — Вечно человеческое. Книга космической поэзии. Спб. Ц. 2 р. Александр Тиняков. (Одинокий). Navis nigro. Книга стихов. К-во „Гриф". М. 1912. Ц. 75 к. Ник. Животов. Южные цветы. Стихотворения. Книга вторая. 1912. Ц. 1 р. Бронислав Кудиш. Лунные напевы. М. 1912. Ц. 60 к. Мих. Левин. Juvenilia. Стихи. Харьков. 1912. Ц. 60 к. *).

В современную нам литературную эпоху, когда символизм проник в толпу и перестал удовлетворять святую жажду нового, появились толпы мародеров, производящие шум и треск и мечтающие поцарствовать хотя бы один день. Григорий Новицкий, за ним эго-футуристы выпустили манифесты, высокопарной безграмотностью превосходящие даже афиши провинциальных кинематографов. Из этой толпы следует выделить Бориса Гуревича (хотя от-

*) Аполлон, 1912, № 10.

нюдь не за его манифест и стихи), потому что он искренно увлекается своими теориями и его невежество — невежество ученое. Разрабатываемое им учение «сциенцизма» — только вульгаризация идей Ренэ Гиля, уже доказавших свою несостоятельность. В погоне за темами, взятыми из области науки, Борис Гуревич имеет в виду не живого, божественно-загадочного современного человека, а какого-то отвлеченного, среднего, для которого Дантом окажется поэт, заменивший ощущение Бога знанием точных наук. Разумеется, такая мечта только пережиток увлечения позитивизмом шестидесятых-семидесятых годов прошлого столетия, но характерно, что даже эпигоны нигилизма надеются произвести переворот в искусстве. Неужели в символизме не было ничего, что прозвучало бы для них, как «руки прочь». Борис Гуревич не заслуживает большего внимания, как поэт, чем как теоретик. Его стихи несамостоятельны, вялы, многословны и нередко безграмотны.

Хорошие стихи талантливого Александра Тинякова (Одинокого), известного читателям по «Весам», «Перевалу» и «Аполлону», очень проигрывают в книге. Прежде казалось, что они на периферии творчества поэта, что они только вариации каких-то других, нечитанных, полно заключающих его мечту, теперь мы видим, что этой мечты нет, и что блеск их — не алмазный блеск, а стеклянный.

Главное в них, это темы, но не те, неизбежные, которые вырастают из глубин духа, а случайные, найденные на стороне. Поэтому и сами стихотворения ощущаешь, как всегдаш-

них детей вчерашнего дня. Александр Тиняков — ученик Брюсова, но как прав был Андрей Белый, говоря, что Брюсовские доспехи раздавят хилых интеллигентов, пожелавших их надеть. Тиняков — один из раздавленных.

Первая книга Ник. Животова «Клочья Нервов» многих заинтересовала смелостью выдумок и какой-то крепостью, сквозящей в необыкновенно небрежном исполнении. На него возлагались надежды, как на поэта, могущего упорным трудом достичь значительной высоты. Надежд этих Ник. Животов не оправдал, доказательство этому — «Южные Цветы». Все мы знаем, что тонкий вкус — понятие весьма растяжимое и во всяком случае не самое ценное в поэте, но полное отсутствие вкуса делает окончательно неприемлемой книгу Ник. Животова. Оно обескрыливает его мысли и словно язвами проказы покрывает его образы. Никогда еще, кажется, мне не приходилось читать более грубой книги стихов.

XXI.

Вячеслав Иванов. Нежная тайна. Изд. Оры. СПБ. Цена 1 р. 25 к. Вадим Гарднер. От жизни к жизни. Издание Альциона. М. Цена 1 р. 50 к. А. Скалдин Стихотворения. Изд. Оры. СПБ. Ц. 1 р. Александр Рославлев. Цевница. Изд. Союз. СПБ. Ц. 1 р. Я. Любяр. Противоречья (три тома). СПБ. Цена каждого тома 60 к. Всеволод Курдюмов. Пудреное сердце. СПБ. Цена 75 к. Вадим Шершеневич. Carmina. М. Ц. 1 р. 25 к. *).

Много поэтов побывало в рядах символистов, многие были горды, нося это звание, но

*) Аполлон, 1913. № 3.

в настоящее время только двое остались при знамени, лишь двоим вручены ключи русского символизма. Эти двое—Вячеслав Иванов и Федор Сологуб.

Вячеслав Иванов—поэт молодой, т.-е. далеко еще не прошедший всех путей своего развития, но пути эти перестали быть показательными для русской поэзии, они нужны и радостны только для самого поэта. Для других у него все те же лозунги, несомненно истинные, но, увы, общеизвестные:

«...Отвергший Голубя ступень
В ползучих наречется Змиях»...
«...Как двойственна душа магнита,
Так Плоти Страсть с Могилой слита,
С Рожденьем—Скорбь».

И, наконец, как высшее постижение:

«...Тайна—нежна».

Совершенно очевидно, что дело не в лозунгах, а в пафосе и во всем сопутствующем ему складе души. Действительно, надо признать, что ни в одной книге своей Вячеслав Иванов не поднимался еще на такие высоты. Стих его приобрел силу уверенности и стремительности, образы—четкость и красочность, композиция — ясность и прекрасную простоту. На каждой странице чувствуется, что имеешь дело с большим поэтом, достигшим полного расцвета своих сил. Но как далек этот индивидуальный, одинокий расцвет от того равновесия всех способностей духа, которое теперь грезится многим... Между Вячеславом Ивановым и акмеизмом пропасть, которую не заполнить никакому таланту.

Вадим Гарднер, при всей неловкости, отличающей молодых поэтов, написал прелестную книгу легких стихов. Конечно, еще вопрос, может ли подлинная поэзия быть легкой и не есть ли это легкость только кажущаяся, но Вадим Гарднер этого вопроса себе не ставит. Он вполне поверил словам музы:

«Ты оттого мне любезен, что с нежного,
ясного детства
Предан цветам и мечте, ты с ручейками
дружил».

Но стыдливая мечтательность для поэта таит многие опасности. Гарднер не избежал ни одной из них. Порой он водянист, порой слащав, порой высокопарен и чаще всего развязен. И страшно за талантливого поэта, что он может навсегда остаться диллетантом.

А. Скалдин в своих стихах—двойник Вячеслава Иванова, бедный, захудалый двойник. Старательно и безрадостно подбирает он ритмы и темы метра и складывает их, как какие-нибудь кубики. Это не ученичество, иногда столь полезное. Настоящий ученик всегда приходит к учителю со своим содержанием, в его видимой покорности всегда виден задор будущего освобождения. Безволие и дряблость стихов А. Скалдина—дурной признак. В книге нет ничего (не считать же подражательную способность?), что заставило бы поверить в него, как в поэта. Но он недурной версификатор и подсмотрел кое-что в лаборатории Вячеслава Иванова.

У стихов Сергея Соловьева есть два крупные недостатка: они преднамеренны, а потому

не разнообразны, и эта преднамеренность родилась из очень бледной фантазии. Схемы завладели Сергеем Соловьевым: то он разбирает историю своего рода и мечтает создать синтез из путаницы культур и сословий, то совершенно схоластически сводит новую русскую культуру к трем началам и тоже думает вывести из этого будущий русский Ренессанс. Такое стремление во что бы то ни стало подвести всему итоги путем математически-точного сложения не есть ли доказательство, что поэт отвергает значительность нашего времени и совсем не доверяет будущему? Ведь это тот же пресловутый мистический анархизм, вера в близкий конец света. Отсюда для поэзии результаты крайне плачевные: то упражнения на исторические и мифологические темы, то неловкое наивничанье «под» старых поэтов. Талантливый поэт, автор многих прекрасных строф и стихотворений, своей новой книгой Сергей Соловьев разочаровывает верящих в него.

Александр Рославлев давно перестал считаться в рядах поэтов. Лет шесть, семь тому назад на него возлагались кое-какие надежды, думали, что, пройдя период ученичества, он найдет самого себя. Но вскоре выяснилось, что это ученичество было только грубое и бестолковое захватывание чужих приемов, тем, мыслей, переживаний. Также обстоит дело и теперь. Новые книги Александра Рославлева, не имея свежести начала, пугают своей «поэзиеподобностью». «Цевница» отличается только тем, что в ней больше плохих стихотворений.

Я. Любяр, дебютирующий сразу тремя книжками, многословен больше, чем это приличествует поэту. Ведь радость поэзии именно в том, чтобы сказать одной, двумя строками то, на что прозаику понадобилась бы целая страница. Этого Я. Любяр не знает, как и не знает и большинства самых элементарных законов стихосложения. В иногда певучих, чаще топорных стихах, он, не стесняясь ничем, рассказывает все, что думает и чувствует. К счастью для него и для читателя мысли эти остры и часто хорошо серьезны, чувства глубоки и своеобразны. Отсутствие подражательности делает книгу еще интереснее. Хотелось бы, чтобы Я. Любяр поскорее усвоил технику поэзии и стал настоящим поэтом, а не только заманчивым обещанием.

«Пудреное Сердце» Всеволода Курдюмова—одна из самых неприятных книг сезона, уже потому, что она крайне характерна для того бесшабашного эстетического снобизма, который за последнее время находит все больше и больше последователей и почитателей. В ней бесцеремонное обращение с русским языком даже не пытается прикрыться флагом какой-нибудь из новых школ, производящих опыты в этом направлении, иногда очень рискованные. В ней, как и в первой книге, актерские трюки «под занавес». В тех местах, где поэт думает подражать Кузьмину, его неловкость доходит до крайних пределов. И страннее всего то, что они современны, эти стихи, они по плечу и должны нравиться посетителям кинематографов, запоздалым гимназистам и... всем около одиннадцати часов

вечера гуляющим по Невскому. Но разве для «них» существует литература?

Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича. Выработанный стих (редкие шероховатости едва дают себя чувствовать), непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не подпадая под ее власть. Изысканные рифмы у него не перевешивают строки. В эйдологии (системе образов) он ученик Александра Блока, иногда более покорный, чем это хотелось бы видеть. Но уже проглядывает в его стихах стремление к четкости и договоренности, как бунт против настроения раннего немецкого романтизма в русской поэзии. Мне кажется, идя по этому пути, он может воплотить многое из того ценного, что уже брежжит в «Carmina». И, может быть, тогда только он освободится от устаревшей литературности, которая иногда холодит его лучшие стихи.

XXII.

В книгоиздательстве «Скорпион» вышла на первый взгляд загадочная книга—«Стихи Нелли» с посвящением Валерия Брюсова. Нелли, слово несклоняемое, и не знаешь, поставлено оно в родительном или дательном падеже. Один критик думал даже, что это стихи Брюсова, но последний письмом в редакцию отказался от них.

Поэтический подвиг этой книги—у каждой

книги стихов есть свой подвиг—задуман глубоко и своеобразно: каждый образ—все равно, мечта или действительность,—воспринять с галюцинирующей ясностью, почувствовать в нем абсолютную его ценность, не этическую, а эстетическую. Пристрастие к материальной культуре заставляет поэта забывать разницу между временным и вечным, потому что и время, и вечность он хочет воспринимать, как мгновение. Круг поляны для него тот же персидский ковер, синие стрекозы подобны маленьким монопланам. Что ему за дело, что стрекозы порхали еще тогда, когда не было не только моноплана, но и человека, что круг поляны увидит гибель всего живого и сделанного руками,—он любит жизнь, а не мир, каприз и ошибки своего сознания, а не законы бытия об'ектов. Это бытие он ощущает крайне слабо, люди и вещи для него не более значительны и действенны, чем абстракции. В свои об'ятия он принимает не женщину, а «чужую восторженность» и «страсти порыв» покоит на холодных руках. Когда я читаю эти строки, мне невольно вспоминается традиционный образ матери, качающей, вместо мертвого ребенка, куклу или полено...

Но большая, непоправимая ошибка заложена в основу каждой трагической судьбы, и поэт сознает ее, горько восклицая: «Магия ваша пустой декорацией зыблется»... И почти на каждой странице этой книги чувствуется дверь в другой, настоящий мир, куда так хорошо убежать от неосторожно пригретых, развязных кошмаров повседневности: от тахты кавказской, графа из «Эльдорадо», бокала ирруа... Поэт из репортера превращается в твор-

ца истинной реальности, истинной, потому что вечно творимой, в Шекспировского Просперо:

Там зыблются пальмы покорно,
Беззвучно журчат ручейки;
Там зебры, со шкурой узорной,
Копытом вздымают пески.
Там ангелы, крылья раскинув,
Чтоб пасть перед Господом ниц,
Глядят на слонов-исполинов,
На малых причудливых птиц.
Там вечный Адам, пробужденный
От странного, сладкого сна,
На Еву глядит, изумленный,
И их разговор—тишина...

Книга «Стихи Нелли» напоминает мне «Золотой Горшок» Гофмана. Как в последнем все эффекты построены на противопоставлении мещанского житья немецкого города огненным образам восточных преданий, так и здесь сопоставлено снобическое любование красивостями городской жизни с великолепием творений «Вечного Адама», пробужденного от сна. В упрек русскому поэту можно поставить только несвязанность этих двух мотивов: они никак не вытекают один из другого, и поэт, соблазненный желанием благословить решительно все, вместо мужских твердых «да» и «нет», говорит обоим нерешительное «да».

О «Громокипящем Кубке«, поэзах Игоря Северянина, писалось и говорилось уже много. Сологуб дал к ним очень непринужденное предисловие, Брюсов хвалил их в «Русской Мысли», где полагалось бы их бранить.

Книга, действительно, в высшей степени характерна, прямо культурное событие. Уже давно русское общество разбилось на людей

книги и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово, проверяли свои чувства, боясь предать идею, любили, как Данте, умирали, как Сократы, и, по мнению вторых, наверное, были похожи на барсуков... Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты, говорили о любви со своим парикмахером, о бриллиантине со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвященный испытывал определенное чувство неловкости. Первые брились у вторых, заказывали им сапоги, обращались с официальными бумагами или выдавали им векселя, но никогда о них не думали и никак их не называли. Словом, отношения были те же, как между римлянами и германцами накануне великого переселения народов.

И вдруг—а это «вдруг» здесь действительно необходимо—новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкий и могучий голос настоящего поэта, на волапюке людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия. Игорь Северянин—действительно поэт и к тому же поэт новый. Что он поэт—доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои и остро-пережитые темы. Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности.

Спешу оговориться. Его вульгарность яв-

ляется таковою только для людей книги. Когда он хочет «восторженно славить рейхстаг и Бастилию, кокотку и схимника, порывность и сон,» люди газеты не видят в этом ничего неестественного. О рейхстаге они читают ежедневно, с кокотками водят знакомство, о порывности и сне говорят охотно, катаясь с барышнями на велосипеде. Для Северянина Гете славен не сам по себе, а благодаря... Амбруазу Тома, которого он так и называет «прославитель Гете.» Для него «Державиным стал Пушкин,» и в то же время он сам—«гений Игорь Северянин.» Что же, может быть, он прав. Пушкин не печатается в уличных листках, Гете в беспримесном виде мало доступен провинциальной сцене... Пусть за всеми «новаторскими» мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков нисколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез «Вампуку».

Другое лицо Игоря Северянина тоже нам уже знакомо. Как не узнать радости гимназисток—«писем» Апухтина, хотя бы в этих строках:

> Не может быть, вы лжете мне, мечты!
> Ты не сумел забыть меня в разлуке...
> Я вспомнила, когда, в приливе муки,
> Ты письма сжечь хотел мои... сжечь!.. ты!..

или в этих:

> ...Ребенок умирал. Писала мать.
> И вы, как мать, пошли на голос муки,
> Забыв, что ни искусству, ни науке
> Власть не дана у смерти отнимать..

Опять-таки поэт прав: многих такие стихи трогают до слез, а что они стоят вне искус-

ства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того-то и основан вселенский эго-футуризм, чтобы расширить границы искусства...

Повторяю, все это очень серьезно. Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрезгливостью. Только будущее покажет, «германцы» ли это, или... гунны, от которых не останется и следа.

Виктор Хлебников еще не выпускал своих стихов отдельной книгой. Но он много сотрудничал в изданиях Гилеи, Студии Импрессионизма и т. п., так что о нем уже можно говорить, как о поэте вполне определившемся. Его творчество распадается на три части: теоретические исследования в области стиля и иллюстрация к ним, поэтическое творчество и шуточные стихи. К сожалению, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотворение портится примесью неожиданной и неловкой шутки или еще далеко не продуманными словообразованиями.

Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление: таким образом, бык—тот, кто ударяет, бок—то, во что ударяют; бобр—то, за чем охотятся, бабр (тигр)—тот, кто охотится и т. д.

Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создает новые слова:

так, от корня «сме» он производит смехачи, смеево, смеюнчики, смеянствовать и т. д. Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Такие его стихотворения, как «Смехачи», «Перевертень», «Черный Любирь» являются в значительной мере словарем такого возможного языка.

Как поэт, Виктор Хлебников заклинательно любит природу. Его олень превращается в плотоядного зверя, он видит, как на «вернисаже» оживают мертвые птицы на шляпах дам, как с людей спадают одежды и превращаются—шерстяные в овец, льняные в голубые цветочки льна.

Он любит и умеет говорить о давно прошедших временах, пользоваться их образами. Например, его первобытный человек рассказывает:

...Что было со мной
Недавней порой?
Зверь, с ревом гаркая,
(Страшный прыжок,
Дыханье жаркое)
Лицо ожог.
Гибель какая!
Дыханье дикое,
Глазами сверкая,
Морда великая...
Но нож мой спас,
Не то я погиб.
На это раз
Был след ушиб.

И в ритмах, и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи...

Несколько наивный шовинизм дал много ценного поэзии Хлебникова. Он ощущает Рос-

сию, как азиатскую страну (хотя и не приглашает ее учиться мудрости у татар), утверждает ее самобытность и борется с европейскими веяниями. Многие его строки кажутся обрывками какого-то большого, никогда не написанного эпоса:

Мы водяному деду стаей,
Шутя, почешем с смехом пятки.
Его семья простая
Была у нас на святки.

Слабее всего его шутки, которые производят впечатление не смеха, а конвульсий. А шутит он часто и всегда некстати. Когда любовник Юноны называет ее «тетенька милая», когда кто-то говорит—«от восторга выпала моя челюсть», грустно за поэта.

В общем В. Хлебников нашел свой путь и, идя по нему, он может сделаться поэтом значительным. Тем печальнее видеть, какую шумиху подняли вокруг его творчества, как заимствуют у него не его достижения, а его срывы, которых, увы, слишком много. Ему самому еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и те, кто раздувает его неокрепшее дарование, рискуют, что оно в конце концов лопнет.

«Камень» О. Мандельштама—первая книга поэта, печатавшегося уже давно. В книге есть стихи, помеченные 1909 годом. Несмотря на это, всех стихотворений десятка два. Это об'ясняется тем, что поэт сравнительно недавно перешел из символического лагеря в акмеистический и отнесся с усугубленной строгостью к своим прежним стихам, выбирая из них только то, что действительно ценно.

Таким образом, книга его распадается на два резко разграниченных отдела: до 1912 года и после него.

В первом обще-символические достоинства и недостатки, но и там уже поэт силен и своеобразен, Хрупкость вполне вывереиных ритмов, чутье к стилю, несколько кружевная композиция—есть в полной мере и в его первых стихах. В этих стихах свойственные всем юным поэтам усталость, пессимизм, и разочарование, рождающие у других только ненужные пробы пера, у О. Мандельштама кристаллизируются в поэтическую идею-образ: в Музыку с большой буквы. Ради идеи Музыки он согласен предать мир—

Останься пеной, Афродита
И слово в музыку вернись...

отказаться от природы—

И над лесом вечереющим
Стала медная луна;
Отчего так мало музыки
И такая тишина?

и даже от поэзии—

Отчего душа так певуча,
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм—только случай,
Неожиданный Аквилон?

Но поэт не может долго жить отрицанием мира, а поэт с горячим сердцем и деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой. Уже на странице 14 своей книги О. Мандельштам делает важ-

ное признание: «Нет, не луна, а светлый циферблат сияет мне...» Этим он открыл дверь в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении: для казино на дюнах, царскосельского парада, ресторенного сброда, похорон лютеранина. С чисто южной страстью полюбил он северную пристойность и даже просто суровость обыкновенной жизни. Он в восторге от того «тайного страха», который внушает ему «карета с мощами фрейлины седой, что возвращается домой»; одной и той же любовью он любит «правоведа, широким жестом запахирающего шинель», и Россию, которая «чудовищна—как броненосец в доке—отдыхает тяжело». В похоронах лютеранина ему нравится более всего, что «был взор слезой приличной затуманен, и сдержанно колокола звонили». Я не припомню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта.

Эта же любовь ко всему живому и прочному приводит О. Мандельштама к архитектуре. Здания он любит так же, как другие поэты любят горы и море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории. Мне кажется, что самый удачный подход к модной теперь теории урбанизма.

С символическими увлечениями О. Мандельштама покончено навсегда, и, как эпитафия над ними, звучат эти строки:

И гораздо лучше бреда
Воспаленной головы—
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

О «Первой пристани», книге стихов гр. Василия Комаровского, вышедшей в начале этой осени, до сих пор я нашел только одну рецензию, поверхностную и недоброжелательную. Книга, очевидно, не имела успеха, и это возбуждает горькие мысли. Как наша критика, столь снисходительная ко всем без разбору, торжествующая все юбилеи, поощряющая все новшества, так дружно отвернулась от этой книги не обещаний—(их появилось так много неисполненных), а достижений десятилетней творческой работы несомненного поэта?

Гр. Василий Комаровский не заставляет нас следить за этой работой. Всего шесть, семь стихотворений ранних и слабых показывают нам, какой путь он прошел, чтобы достичь глубины и значительности его теперешних мысли и формы. Все стихи с 1909 года— уже стихи мастера, хотя отнюдь не учителя. Учителем гр. Комаровский по всей вероятности не будет никогда, самый характер его творчества, одинокого и скупого, помешает ему в этом. Под многими стихотворениями стоит подпись «Царское Село», под другими она угадывается. И этим разгадывается многое. Маленький городок, затерянный среди огромных парков с колоннами, арками, дворцами, павильонами, лебедями на светлых озерах, городок, освященный памятью Пушкина, Жуковского и за последнее время Иннокентия Анненского, захватил поэта, и он нам дал не только специально царскосельский пейзаж, но и царскосельский круг идей.

Где лики медные Тиберия и Суллы
Напоминают мне угрюмые разгулы,
С последним запахом последней резеды,
Осенний тяжкий дым вошел во все сады,
Повсюду замутил золоченные блики.
И черных лебедей испуганные крики
У серых берегов открыли тонкий лед,
Над дрожью новою темнолиловых вод...

Читая эти строки, вспоминаешь, и радостно вспоминаешь, Анри де-Ренье и И. Анненского. Близость по духу еще не есть ученичество. И самая мысль, столь блестяще осуществленная — слить эстетическую наблюдательность французского поэта с нервным лиризмом русского — указывает на творческую самостоятельность гр. Комаровского. Кроме того, в его стихах сильна, хотя и мало еще проявившаяся, но уже обладающая властью зачаровывать любовь к Византии или, вернее, к византийской идее. Конечно, о ней говорит он в этих строках:

... Почила Мать. Где перелетом жадным
Слетали сны на брачный кипарис—
Она струилась в Царстве Семиградном
В зияньи ледяных и темных риз!

В первом отделе собраны лиро-пейзажные стихотворения, очень «царскосельские», хотя и приписанные иногда по капризу автора к другим местам.

Во втором отделе—лиро-эпические стихи, весело блуждающие по векам и странам. Рим в трех сонетах, опять Византия, Возрождение и прелестная «Песнь служанки», конечно, немецкой, с почтарем на высоких козлах, Фихте и господином барином. В этих стихах радует задор и точное, хотя совсем не археологическое, знание быта.

Третий отдел — «Итальянские впечатления» — менее значителен, чем предыдущие, хотя, может быть, совершеннее в ритмическом отношении.

Два перевода в четвертом отделе — Бодлеровского «Путешествия» и знаменитой «Оды к греческой вазе» Китса — очень неточны и страдают какой-то разнузданностью синтаксиса, хотя сделаны с большим под'емом.

Вышедшая в этом году в количестве ста нумерованных экземпляров вакхическая драма Иннокентия Анненского «Фамира Кифаред» — после «Кипарисового Ларца» самая значительная книга покойного поэта. Она является продолжением и завершением его более ранних попыток возродить античность, в роде «Иксиона», «Меланиппы Философа», «Лаодамии» и замечательного по глубине и новизне высказываемых там мыслей трактата «Античный мир в современной французской поэзии». Иннокентий Анненский, весь порыв, весь трепетание, был одинаково далек как и от мысли Возрождения, что свет не впереди, а позади нас, т.-е. у древних греков, так и от современного желания помародерствовать в этом чужом и прекрасном мире, пользуясь готовыми идеями и звучными собственными именами. Он глубоко чувствует миф, как извечно существующее положение или, вернее, отношение между двумя непреходящими единицами, связанное с открывшей его эпохой только очень поверхностно. Лишь хороший вкус, да стремление к прекрасной трудности, (о ней, между прочим, он говорит в упомянутом выше трактате) помешали ему создавать на канве

мифа символически-аллегорические драмы. Он ни за что не хотел покинуть существующего, с его ярким, образным языком и нюансами психологии, ради унылой отвлеченности, но для трактовки мифа ему был необходим налет необычности, и он достигал его, причудливо соединяя античность с современностью. Его персонажи взяты из античного мира, они не делают ничего, что не было бы свойственно их эпохе, но их разговоры, за исключением обще-поэтической повышенности (драма написана в 1906 году), остро современны. Конечно, мы не знаем, как говорили древние греки, язык их поэтов—не разговорный язык, но все же нельзя поверить, чтобы в их словах звучали отголоски Бальмонта и Верлена. Иннокентий Анненский делает это вполне сознательно, даже как будто с вызовом, что доказывается и его анахронизмами, в роде знаменитой скрипки Аполлона. В «Фамире Кифаред» — два музыкальные мотива, разделенные, но необходимые друг другу: история самого Фамиры и фон, на котором она разыгрывается, хоры то безумных мэнад, то веселых сатиров. Остов истории таков: «сын фракийского царя Филламона и нимфы Аргиопы, Фамира или Фамирид—прославился своей игрой на кифаре; его надменность дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен поэтического дара». И. Анненский осложняет эту схему внезапной любовью нимфы к своему сыну и рисует последнего мечтателем, чуждым любви, и все-таки погибающим в сетях влюбленной в него женщины. Рок является в образе блистательно равнодушной музы

Эвтерпы, о которой одно из действующих лиц говорит:

Надменная—когда меж нас проходит,
Рукою подбирает платье. Пальцы
И кольца хороши на розовых у ней
И тонких пальцах—только, верно руки
Холодные и все глядит на них
С улыбкою она—уж так довольна. .

Фамира выжигает себе углем глаза и идет выпрашивать подаяния, преступная мать, превращенная в птицу, сопровождает его в скитаниях и вытаскивает жребии из уже бесполезной кифары. Они идут, словно с похмелья, а позади все звучит, еще слышнее в воспоминаниях, торжествующий и томный клич мэнад:

«Эвий, о бог, распали наш круг,
О, Дионис!
Видишь, как, томно сомлев повис
Обруч из жарких, из белых рук,
О, Дионис!»

«Жемчужные Светила» Федора Сологуба, являющиеся тринадцатым томом его собрания сочинений, содержат избранные стихи за тридцать лет поэтической деятельности. Для историка литературы они являются бесценным пособием, так полно, так ярко отразились в них все смены приемов, настроений и тем русской поэзии. Тут и несколько слащавая просветленность восьмидесятых годов, и застенчивый эстетизм девяностых, потом оправдание зла, политика, богоискательство, проблемы пола и, наконец, мягкая ирония мудреца мира сего. Как большой поэт, Сологуб очень чуток к настроениям толпы и, нисколько не подлаживаясь к ней, живет тем же тем-

ном жизни, чем и об'ясняется его вполне заслуженная популярность. Кроме того, он новатор, и если это часто мешает его стихам быть совершенными, то они зато выигрывают в пронзительности, с которой они ударяют по сердцам.

В этой его книге есть несколько новых стихотворений, которые навсегда останутся в самых строгих, самых избранных антологиях русской поэзии: «Красота Иосифа», «Опять ночная тишина», «Светлый дом мой все выше», и «Зелень тусклая олив» — самые значительные *).

XXIII.

Сергей Городецкий. Цветущий посох. СПБ. Изд. Грядущий день. Цена 1 р. Анна Ахматова. Четки. СПБ. Изд. Гиперборей. 1914 г. Цена 1 р. 25 к. Павел Радимов. Земная Риза. Казань. 1914 г. Цена 1 р. Георгий Иванов. Горница СПБ. Изд. Гиперборей. 1914 г. Владислав Ходасевич. Счастливый домик. Москва. Изд. Альциона. 1914 г. Цена 1 р. Jean Chuzewille. Anthologie des poètes russes. Paris. Ed. Crès. 1914. Prix 3fr. 50 **).

Поворотный пункт в творчестве поэта Сергея Городецкого — «Цветущий посох». Обладатель неиссякаемой певучей силы (и в этом отношении сравнимый только с Бальмонтом), носитель духа веселого и легкокрылого, охотно дерзающего и не задумывающегося о своих выражениях, словом, кудрявый певец из русских песен, он, наконец, нашел путь для опре-

*) Апполон 1914 г., № 1—2.

**) Апполон 1914 г., № 5

деления своих возможностей, известные нормы, дающие его таланту расти и крепнуть. Правда, благодаря этому теряется прежний его образ, образ забавника и причудника, «перебирателя струнок—струн», иногда гусельных, чаще балалаечных, но теперь мы можем ждать от его произведений прочности и красоты, достижимых только при соединении трех условий: глубокого бессознательного порыва, строгого его осознания и могучей воли при его воплощении.

Об этом же говорится и в авторском предисловии к сборнику «. . . будучи именно акмеистом, я был, по мере сил, прост, прям и честен в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом. Ни преувеличений, ни распространительных толкований, ни небоскребного осмысливания я не хотел совсем употреблять. И мир от этого вовсе не утратил своей прекрасной сложности, не сделался плоским».

«Цветущий посох» всецело состоит из восьмистиший, формы, впервые разработанной во Франции Мореасом. Она удобна тем, что дает возможность поэту запечатлеть самые мимолетные мысли и ощущения, которым никогда бы не выкристаллизоваться в настоящее стихотворение. Сборник таких «восьмерок» дает впечатление очень непринужденного дневника, и за ним так легко увидеть лицо самого поэта, услышать интонацию его голоса.

Правда, было бы возможно иное отношение к своей задаче: у многих идей есть антиподы, настолько им противоположные, что даже не угадываешь возможности синтеза. Их

сопоставление в двух строфах восьмерки вызвало бы один из самых ярких поэтических эфектов — удивление. Но для этого бы пришлось вскрывать сложные антиномии сознания, опять почувствовать мир опасным и чуть-чуть враждебным, а Сергей Городецкий уже нашел возможность благословить все; это деятельное любование—лучшее открытие нашего века.

Господи, сколько прекрасного
В мире всезвездном твоем...

восклицает он, но, как акмеист, изображает не прекрасное, а свое ощущение от него. Да и что прекрасно само по себе или что никогда не может быть прекрасным? В том то и ошибка эстетов, что они ищут оснований для радостного любования в об'екте, а не в суб'екте. Ужас, боль, позор прекрасны и дороги потому, что так неразрывно связаны со всезвездным миром и нашим творческим овладеванием всего. Когда любишь жизнь как любовницу, в минуту ласк не различаешь, где кончается боль и начинается радость, знаешь только, что не хочешь иного.

Как жизнь любимая проклята,
Какое горькое вино
Мне в чаше кованного злата
Рукой прекрасною дано!
Но пью, не ведая соблазна:
Ужели зверь небытия
Протянет лапой безобразной
Мне ковш медового питья?

«Как! воскликнут многие, поэт отказывается от веры в загробную жизнь с райскими кущами, ангелами и бессмертием?». Да, отвечу я, и он истинный поэт: райские кущи даны

ему здесь на земле, он чувствует присутствие ангелов в минуты вдохновенного труда, а бессмертие... только поэты, да еще, пожалуй, их самые внимательные читатели знают, как растяжимо наше восприятие времени, и какие чудеса таит оно для умеющих им управлять! Сказал же Анненский, что «бесконечность только миг, дробимый молнией мученья». Вечность и миг—это уже не временные понятия и поэтому могут восприниматься в любой промежуток времени; все зависит от синтезующего под'ема созерцания.

Все на земле и все доступно человеку:

Ой, сосны красные, ой, звоны зарные,
Служите вечерю братам!
Подайте, Сирины, ключи янтарные
К золоторжавым воротам.

У «Цветущего Посоха» много недостатков, может быть, даже больше, чем позволено в наши дни для книги поэта с именем. Сергей Городецкий чаще рассказывает, чем показывает, есть восьмерки очень несделанные, есть и совсем пустые; есть ритмические недочеты — шестистопный ямб без цезуры, затесавшийся среди пятистопных; не редки обще-модернистические клише. Но ощущения, создавшие эту книгу, новы и победительны, и в эйдологическом отношении она является ценным и крайне своевременным вкладом в поэзию.

В «Четках» Анны Ахматовой, наоборот, эйдологическая сторона продумана меньше всего. Поэтесса не «выдумала себя», не поставила, чтобы об'единить свои переживания, в центре их какой-нибудь внешний факт, не обращается к чему-нибудь известному или по-

нятному ей одной, и в этом ее отличие от символистов; но, с другой стороны, ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано. Как у большинства молодых поэтов, у Анны Ахматовой часто встречаются слова: боль, тоска, смерть. Этот столь естественный и потому прекрасный юношеский пессимизм до сих пор был достоянием «проб пера» и, кажется, в стихах Ахматовой впервые получил свое место в поэзии. Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать. Законы и предметы реального мира вдруг становятся на место прежних, насквозь пронизанных мечтою, в исполнение которой верил: поэт не может не видеть, что они самодовлеюще-прекрасны, и не умеет осмыслить себя среди них, согласовать ритм своего духа с их ритмом. Но сила жизни и любви в нем так сильна, что он начинает любить самое свое сиротство, постигает красоту боли и смерти. Позднее, когда его духу, усталому быть все в одном и том же положении, начнет являться «нечаянная радость», он почувствует, что человек может радостно воспринять все стороны мира, и из гадкого утенка, каким он был до сих пор в своих собственных глазах, он станет лебедем, как в сказке Андерсена.

Людям, которым не суждено дойти до такого превращения, или людям, обладающим кошачьей памятью, привязывающейся ко всем пройденным этапам духа, книга Ахматовой покажется волнующей и дорогой. В ней обретает голос ряд немых до сих пор существований, — женщины влюбленные, лукавые, мечтаю-

щие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком. Та связь с миром, о которой я говорил выше и которая является уделом каждого подлинного поэта, Ахматовой почти достигнута, потому что она знает радость созерцания внешнего и умеет передавать нам эту радость.

Плотно сомкнуты губы сухие,
Жарко пламя трех тысяч свечей.
Так лежала княжна Евдокия
На сапфирной душистой парче.
И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать,
И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать.
А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник.

Тут я перехожу к самому значительному в поэзии Ахматовой, к ее стилистике: она почти никогда не об'ясняет, она показывает. Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное—их подробной разработкой. Эпитеты, определяющие ценность предмета (как-то: красивый; безобразный, счастливый, несчастный и т. д.), встречаются редко. Эта ценность внушается описанием образа и взаимоотношением образов. У Ахматовой для этого много приемов. Укажу некоторые: сопоставление прилагательного, определяющего цвет, с прилагательным, определяющим форму:

. . . И густо плющ темнозеленый
Завил высокое окно.

или:

. . . Там малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

повторение в двух соседних строках, удваивающее наше внимание к образу:

. . . Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты.

или:

. . . В снежных ветках черных галок,
Черных галок приюти.

претворение прилагательного в существительное:

. . . Оркестр веселое играет,..

и т. д.

Цветовых определений очень много в стихах Ахматовой и чаще всего для желтого и серого, до сих пор самых редких в поэзии. И, может быть, как подтверждение неслучайности этого ее вкуса, большинство эпитетов подчеркивает именно бедность и неяркость предметов: «протертый коврик, стоптанные каблуки, выцветший флаг» и т. д.. Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым.

Ритмика Ахматовой служит могучим подспорьем ее стилистике. Пэоны и паузы помогают ей выделять самые нужные слова в строке, и я не нашел во всей книге ни одного примера ударения, стоящего на неударяемом слове или, наоборот, слова, по смыслу ударного, без ударения. Если кто-нибудь возьмет на себя труд с этой точки зрения просмотреть сборник любого современного поэта, то убедится, что обыкновенно дело обстоит иначе.

Для ритмики Ахматовой характерна слабость и прерывистость дыхания. Четырехстрочная строфа, а ею написана почти вся книга, слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда, даже, одной. Причинная связь, которою она старается заменить ритмическое единство строфы, по большей части не достигает своей цели. Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией. Один непосредственный порыв не может служить основанием композиции. Вот почему Ахматова знает пока только последовательность логически развивающейся мысли или последовательность, в которой предметы попадают в круг зрения. Это не составляет недостатка ее стихотворений, но это закрывает перед ней путь к достижению многих достоинств.

По сравнению с «Вечером», изданным два года тому назад, «Четки» представляют большой шаг вперед. Стих стал тверже, содержание каждой строки—плотнее, выбор слов—целомудренно-скупым, и, что лучше всего, пропала разбросанность мысли, столь характерная для «Вечера» и составляющая скорее психологический курьез, чем особенность поэзии.

Когда два года тому назад вышла первая книга Павла Радимова, на автора сразу возложили большие надежды, столько буйного задора, неожиданности в подходе к темам вложил он в свои «Полевые Псалмы». «Земная Риза» разочаровывает: по ней мы можем заключить, что имеем дело с поэтом, пожелавшим отме-

жевать себе небольшую область и дальше ее не высовывать носа. Таких поэтов, добровольно сузивших свое творчество, принято было называть стилизаторами. Я бы назвал их еще обиднее, потому что словно злой рок толкает их выбрать из всех поз самую слащавую и манерную. Поза, в которой заблагорассудилось застыть Павлу Радимову, это поза человека, благословляющего мир. Это еще не плохо! Плохо то, что мир для него облеплен густым слоем сусального золота.

> . . . Язык природы вдохновенной
> Мне внятен, мудрый и простой,
> И я душой своей нетленной
> Сливаюсь с вечной красотой...

сообщает он нам и этим выдает себя с головой. Язык природы действительно мудр, но совсем не прост, по крайней мере для человеческого чувства, и наше ощущение от мира никак не может уложиться в понятие красоты. Чтобы синтезировать таким образом, нужны слова тютчевские, громоподобные, синей молнией пронизывающие душу, а таких в словаре Радимова нет. Он гораздо приятнее, когда, сбрасывая картонную маску мудреца, как реалист описывает Башкирию, деревенские сценки, картины базара. Тут его цепкий глаз схватывает наряду с ненужным и нужное, яркую деталь, забавную аналогию. И его описания оживляет чисто-русская, даже народная, лукавая насмешливость. Хорошо читать его длинную поэму в гекзаметрах «Попиаду», историю только что окончившего семинариста, едущего с отцом по соседним приходам выбирать себе невесту. Ни на минуту не взволнует она читателя, но он все время чтения слышит

запах травы и лип, внимает стрекозам, благовесту и пристойным речениям на букву «о» и любит всех этих скромных поповен с русыми косами в руку толщиной.

...Словно заря, выходя в небеса золотые, играет
Светлой улыбкой лучей на зеленом лугу и на дальнем
Лесе таинственно-синем,—так Маша к гостям появилась,
Вызвав у Федора видом прелестным волнующий трепет
И заставляя отца Александра с челом просветлевшим
Громко воскликнуть: Ай, дочка у вас королева «царевна!..»

У реализма есть много средств очаровывать душу, но ему нечего сказать, некуда позвать.

...О, кот, блуждающий по крыше,
Твои мечты во мне поют!..

. . . автор «Горницы» Георгий Иванов дорос до самоопределения. Подобно Ахматовой, он не выдумал самого себя, но психология фланера, охотно останавливающегося и перед пестро размалеванной афишей и перед негром в хламиде красной, перед гравюрой, и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства—эта психология об'единяет его стихи. Он не мыслит образами, я очень боюсь, что он никак не мыслит. Но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи. Вот почему его ассонансы звучат, как рифмы, свободные размеры строго метрические. Мир

для него распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных, и если порою сложных, то лишь в Понсон дю Терайлевском духе. Китайские драконы над Невой душат случайного прохожего, горбун, муж шансонетной певицы, убивает из ревности негра, у уличного подростка скрыт за голенищем финский нож... Конечно, во всем этом много наивного романтизма, но есть и инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища.

Стих Георгия Иванова—соединение эпической сухости с балладной энергией. Вот, например, отрывки из стихотворения «Осенний Фантом»:

Отчаянною злостью
Перекося лицо,
Размахивая тростью,
Он вышел на крыльцо...
...Разбрызгивая лужи,
По улицам шагал,
Одно другого хуже
Проклятья посылал...
...А мог бы стать счастливым,
Веселым болтуном,
Бесчинствовать за пивом,
Не зная об ином.
Осенний ветер — грубым
Полетом тучи рвал,
По водосточным трубам
Холодный дождь бежал.
И мчался он со злостью,
Намокший ус крутя,
Расщепленною тростью
По лужам колотя.

Можно опасаться, что Георгию Иванову наскучит быть только поэтом и захочется большего размаха, прозаического повествования. Но и в этом случае мы должны запомнить его, как талантливого адепта занимательной

поэзии, поэзии приключений, насадителем которой у нас был в своих стихах Всеволод Крестовский — традиция редкая, но заслуживающая всяческого внимания, хотя бы уже потому, что ее провозвестником был Жуковский.

Первая книга стихов Владислава Ходасевича вышла в 1908 году, вторая только теперь. И за шесть лет ему захотелось собрать только тридцать пять стихотворений. Такая скупость очень выгодна для поэта. Мы не привыкаем ни к его мечте, ни к его интонациям, он является к нам неожиданный, с новыми интересными словами, и не засиживается долго, оставляя после себя приятную неудовлетворенность и желание новой встречи. Такими были и Тютчев, и Анненский, а как их любят!

Ходасевич имеет право быть таким милым гостем. Он не скучен; он до такой степени не скучен, что даже не парадоксален. Когда с ним не соглашаешься и сочувствуешь ему, то все-таки веришь и любуешься. Правда, часто хотелось бы, чтобы он говорил увереннее, и жесты его были свободнее. Европеец по любви к деталям красоты, он все-таки очень славянин по какой-то особой равнодушной усталости и меланхолическому скептицизму. Только надежды или страдания могут взволновать такую душу, а Ходасевич добровольно, даже с некоторым высокомерием, отказался и от того, и от другого:

Увы, дитя. Душе неутоленной
Не снишься ль ты невыразимым сном?
Не тенью ли приходишь омраченной,
С букетом роз, кинжалом и вином?
Я каждый шаг твой зорко стерегу.

Ты падаешь, ты шепчешь,—я рыдаю.
Но горьких слов расслышать не могу
И языка теней не понимаю.

В стихах Ходасевича, при несколько вялой ритмике и не всегда выразительной стилистике, много внимания уделено композиции, и это то и делает их прекрасными. Внимание читателя следует за поэтом легко, словно в плавном танце, то замирает, то скользит, углубляется, возносится по линиям, гармонично заканчивающимся и новым для каждого стихотворения. Поэт не умеет или не хочет применить всю эту энергию ритмического движения идей и образов к созиданию храма нового мироощущения, он пока только балетмейстер, но танцы, которым он учит—священные танцы.

Жан Шюзвиль, выпустивший в Париже в своих переводах «Антологию русских поэтов», ограничил свою задачу последним периодом русской поэзии, от Вл. Соловьева до Алексея Н. Толстого. В книгу вкрался только один до крайности досадный пробел: нет Сергея Городецкого, и роль представителя народных мотивов в русской поэзии отведена Алексею Н. Толстому, бывшему в зависимости, во все течение своей краткой поэтической карьеры, от того же Городецкого.

Но, несмотря на этот промах, книгу надо приветствовать не только, как первую вполне серьезную попытку ознакомить Францию с нашей поэзией, но и как антологию, по подбору имен не имеющую себе равной в России. Каждому поэту предпослана статья, интересно и достаточно осторожно оценивающая свойства его творчества и его положение в литера-

туре. И легко помириться с тем, что Брюсов стал в переводе звучать, как Вьеле-Гриффен, что Блок оказался очень похожим на Метерлинка. Переводчик сам поэт (его книга стихов «La route poudroie» вышла несколько лет тому назад) и нет ничего удивительного, что он ловит соответствия чужих ритмов с родными даже там, где это соответствие лишь мнимое. Особенно его надо поблагодарить за смелость, с какою он заменяет рифму ассонансом, стремясь точно передать образ, выразить особенность речи. Читая эту книгу, чувствуешь как что-то прибавляется к прежнему представлению о поэтах, и начинаешь верить парадоксу, что для того, чтобы понять вполне какого-нибудь поэта, надо его прочесть переведенным на все языки.

Как хорошо звучат трубы Вячеслава Иванова:

Hier encore l'assaut des titans
Ruait les colonnes guerriéres
Dont les larges flancs palpitanis
Craquait sous l'essieu des tonnerres...

или удивительно переданная нежность Сологуба:

Elisabeth, Elisabeth,
Entends mon voeu!
Je meurs, je meurs, Elisabeth,
Je suis en feu.
Muette, hélas! ta voix, muette;
En vain je prte:
Elle est bien loin, Elisabeth,
Dans sa patrie.

и, наконец, веселое лукавство М. Кузмина:

—„Julie, à quoi bon cet aveu?
N'est-ce point assez qu'un tel feu
Vous cause mille ardeurs maudites".
—„Oui, Mais j'ai vu le camélia

Qui, hier, au bal, vous railla
Tel coup d'oeil—Vous y répondîtes!“
—„J'en jure par tous mes aïeux,
Que je n'en veux qu'à vos beaux yeux
Aveugles—Et fi d'Amanda!“

Библиография крайне неполна и для некоторых поэтов доходит только до 1910 г. Предисловие Валерия Брюсова, сжатое и содержательное, не давая русскому читателю ничего нового, прекрасно об'яснит иностранцу положение русской поэзии в ее недавнем прошлом. Что это уже прошлое, думает и Жан Шюзвиль, который напечатал в «Mercur de France» (1 ноября 1913 г.) интересную, но грешащую крайней неосведомленностью, статью о новейшей русской поэзии.

XXIV.

Мария Левберг. Лукавый странник. П. 1915. Ц. 60 к. Л. Берман. Неотступная свита. Петроград. 1915. Михаил Долинов. Радуга. Петроград. 1915. Ц. 75 к. Александр Корона. Лампа Аладина. Петроград. Ц. 1 р. 25 к. Чролли. Гуингм. Петроград. 1915. Ц. 25 к. Анатолий Пучков. Последняя четверть луны. П. 1915. Ц. 1 р. Тихон Чурилин. Весна после смерти. Москва. 1915. Гр. А. А. Салтыков. По старым следам. Петроград. 1915. Ц. 1 р. 25к. Князь Г. Гагарин. Стихотворения. Петроград. 1915. Владимир Пруссак. Цветы на свалке. 1915. Ц. 1 р. Петроград. *)

Стихи Марии Левберг слишком часто обличают поэтическую неопытность их автора. В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом, и кончая парижским кафе, ресторанами и даже цветами в шампанском. При-

*) Аполлон. Декабрь. 1915. № 10.

близительность рифм в сонетах, шестистопные строчки, вдруг возникающие среди пятистопных, словом, это еще не книга, а только голос поэта, заявляющего о своем существовании.

Однако, во многих стихотворениях чувствуется подлинно поэтическое переживание, только не нашедшее своего настоящего выражения. Материал для стихов есть: это—энергия в соединении с мечтательностью, способность видеть и слышать и какая-то строгая и спокойная грусть, отнюдь не похожая на печаль.

..Я вышел как-то из дома,
Без взрослых, совсем один.
Со мною встретились гномы
В саду у пестрых куртин.
Все с ветками темной ели,
И только один с жезлом;
Они смеялись и пели,
И звали меня в свой дом.
Так звонко они смеялись,
Как будто им было смешно,
Смешно, что они притворялись
Веселыми очень давно..)

Эти и последние в книге стихи показывают, что Мария Левберг начинает учиться овладевать своим материалом с тем сознательным упорством и бессознательной удачей, какие даются в удел только поэтам.

Л. Берман в своей исключительно приятно изданной книге является гораздо более совершенным поэтом. У него есть свое мироощущение, скептицизм в применении к повседневности, переходящий в высших планах в совестливость духа. Ничего совсем плохого в книге нет, очень многие строфы радуют своей неожиданностью,

точностью и певучестью. Внушает тревогу только отсутствие своих тем, достаточно ярко очерченных, значительных переживаний, ощущения трагической обреченности искусству. Поэт довольствуется интересным сопоставлением, удачным эпитетом, звонкой строкой, чтобы из этого сделать стихотворение:

Ты часто поздно над Невой
Проходишь поступью усталой;
Тоска нескромной синевой
Обводит глаз твоих провалы.
Не поднимая головы,
Следишь в раздумьи молчаливом,
Как туфель черные тесьмы
Тройным сплетаются извивом.
Принять ли подлинно за ложь
Твои небрежные признанья,
Что восемь жизней ты живешь,
Храня о всех воспоминанья?...

Будем надеяться, что некоторая бледность стихов Л. Бермана происходит только от неуверенности в своих силах и желания какой бы то ни было ценой в каждом случае одерживать победу над темой.

У Михаила Долинова есть предвзятая мысль—писать, как писали французские поэты XVIII века и их русские эпигоны. Всегда подозрительно, когда поэт хочет быть не самим собой, а кем-то иным. Невольно думается, что у него нет своих заветных мыслей, впервые рожденных сочетаний слов. В лучшем случае, вместо поэзии получается искусное рукоделие, но обыкновенно Муза, присутствующая при создании каждой ритмической речи, мстит пренебрегшему ею каким-нибудь особенно обидным способом. Так вышло и в данном

случае. М. Долинов бесспорно культурен, умеет писать стихи, но он какой-то Епиходов поэзии, и неудача—она такая же крылатая, как ее сестра, удача—преследует его на каждом шагу, заставляя совершать ряд неловкостей:

Нагорный ключ благословенной лени!
Я преклонил косматые колени...

...и лишь затем выясняется, что разговор идет не о человеке, а о Фавне:

Я заколдован небылицами,
Я вижу сон по воле Феба:
Как будто розы стали птицами
И быстро улетели в небо!

...в этой не совсем плохой строфе слово «быстро» вызывает остро-комический и, увы, не предусмотренный поэтом эффект:

Увы, не помню майской даты,
Весь день валяюсь, как чурбан...
. . . .
Твой белый мрамор розами увит
И цепью связаны четыре тумбы...

Я совсем не выбирал, и почти в каждой строфе есть что-нибудь подобное. И в этом море промахов тонут действительно удачные строфы, показывающие, что не поэтом назвать Долинова нельзя:

...Или в сырой тени боскетов,
С любимой девушкой вдвоем,
Читаем признанных поэтов,
Глядясь в глубокий водоем...

Книга Александра Короны прежде всего производит впечатление беззастенчивости. Называется она «Книгою песен». В первых же

двух стихотворениях знаменитая пушкинская рифма «зарема-гарема» повторяется пять раз. В песнях Суламифи переложения из «Песни Песней» смешаны с собственными стихотворениями. Почти все остальное слишком откровенно навеяно Пьером Луисом и «Александрийскими Песнями» Кузмина. Эпитеты случайны и неряшливы, о любви к звуковой стороне слова нет и помину, и все-таки там, где поэт выходит за пределы выдуманных тем о свободной любви и смелых моряках, он обнаруживает, если не индивидуальность, то во всяком случае талант:

Нарцисс.

Почему, влюбленный юноша,
Ты стремишься к берегам реки,
Где холодный ветер, в час полуденный,
Залетает в тростники;
Почему, влюбленный юноша,
К одиночеству склоняясь, ты спешишь.
Неуклонно к одиночеству
С птицей легкою летишь.
Почему, склоняясь в одиночестве
Над водой прозрачною, кого-то ждешь;
В непонятное влюбленный юноша,
Ты поешь и не поешь.

Это стихотворение показывает, что «певучая сила» у Александра Короны есть, но она появляется только там, где он не заставляет ее служить чужим образам и мыслям.

В стихах Чродли есть и легко достижимая певучесть, и эффектность, но приблизительность эпитетов, и условно-красивые образы. Он, безусловно, стоит на среднем уровне того, как можно теперь писать стихи. Однако, из этого не следует, что так пишут многие. Одни ценою частых неудач стремятся к большому

своеобразию и значительности, другие, не будучи в силах достичь и этого уровня, ударяются в крайность новых течений, чтобы хоть как-нибудь замаскировать свое бессилие. Стихи Чролли совсем не плохи, они только безнадежно неинтересны, как что-то уже давно слышанное, и не от Брюсова или Блока, а от их случайных подражателей. Таким поэтам, как Чролли, надо ждать какого-нибудь сильного потрясения, большой радости или печали, многозначительной встречи, чтобы их косный язык научился своим словам, чтобы их скованная душа создала себе действительно дорогой ей мир. А до тех пор их удел — ученически-правильные перепевы, как например:

Приплытье корабля.

Его пьянил восторг открытий и падений,
И бурь, и битв, и бед в неведомом краю,
И в море звал его покоя чуждый гений,
И дерзко вспенил он покорную струю.
О, что за смертный бой, какие стоны, скрипы,
Треск мачт и парусов он в безднах пережил,
Последние мольбы, задушенные хрипы
И яростный напор неукротимых сил!

Анатолий Пучков — отличный образчик непоэта. Ему решительно нечего сказать, и он путается в словах и ритмах, как в каких-нибудь крепких тенетах. В его стихах трудно разобрать, где кончается метафора, где начинается недоразумение. Самые редкие, самые звучные рифмы в них становятся тусклы, как «розы-грезы». В книге часто встречаются футуристические словечки, один из отделов определен, как вторая тетрадь «Русских Символистов». Но не будем гадать, кто он, футурист или символист. Его стихи вне этих определе-

ний, потому что, прежде всего, не принадлежат к поэзии.

Стихи Тихона Чурилина стоят на границе поэзии и чего-то очень значительного и увлекающего. Издавна повелось, что пророки вкладывают в стихи свои откровения, моралисты — свои законы, философы — свои умозаключения. Всякое ценное или просто своеобразное мироощущение стремится быть выраженным именно в стихах. Причины этого было бы слишком долго выяснять в этой короткой заметке. Но, конечно, это стремление в большинстве случаев не имеет никакого отношения к поэзии.

Тихон Чурилин является счастливым исключением. Литературно он связан с Андреем Белым и — отдаленнее с кубо-футуристами. Ему часто удается повернуть стихи так, что обыкновенные, даже истертые слова приобретают характер какой-то первоначальной дикости и новизны. Тема его — это человек, вплотную подошедший к сумасшествию, иногда даже сумасшедший. Но в то время, как настоящие сумасшедшие бессвязно описывают птичек и цветочки, в его стихах есть строгая логика безумия и подлинно бредовые образы.

Побрили Кикапу — в последний раз.
Помыли Кикапу — в последний раз.
С кровавою водою таз
И волосы его
Куда-с?
Ведь вы сестра?
Побудьте с ним хоть до утра...

Тема самоубийства, как возможности уйти от невыразимого страдания жизни, тоже привлекает поэта. Ей он обязан лучшим стихотворением в книге.

Конец Клерка.

Перо мое, пиши, пиши,
Скрипи, скрипи в глухой тиши.
Ты, ветер осени, суши
Соль слез моих—дыши, дыши.
Перо мое, скрипи, скрипи,
Ты, сердце, силы все скрепи.
Скрепись, скрепись. Скрипи, скрипи,
Перо мое, мне вещь купи.
Веселый час и мой придет —
Уйду наверх, кромешный крот,
И золотой, о злой я мот,
Отдам—и продавец возьмет.
Возьму и я ту вещь, возьму,
Прижму я к сердцу своему.
Тихонько, тихо спуск сожму,
И обрету покой и тьму.

Хочется верить, что Тихон Чурилин останется в литературе и применит свое живое ощущение слова, как материала, к менее узким и специальным темам.

Князь Г. Гагарин—это какой-то усовершенствованный Ратгауз. Неужели же наряду с другими традициями существует традиция бездарности, бессилия умственного и поэтического? И неужели эта традиция продолжает выдавать себя за какую-то пресловутую «старую школу».

У князя Г. Гагарина стих певучее, темы разнообразнее, чем у его прототипа, но так же главные части каждого предложения составляют совершенно пустые по содержанию метафоры. Никакой внутренней связи между словами нет, они держатся только потому, что напечатаны одно за другим. Запомнить их возможно только, если закрыть уши ладонями и зубрить, зубрить, как когда-то зубрили гимназисты. А ведь известно, что легкая за-

поминаемость стихов—один из бесспорнейших признаков их достоинства.

Мысли мои—беспокойное море;
С гранями жизни в немолчном раздоре
Бьется и стонет прибой.
Скалы нагие, бесплодные кручи,
Вы породите мне отклик созвучий,
Отклик пучины морской.

Я привел это стихотворение целиком, чтобы меня не упрекнули в голословности.

Гр. А. Салтыков должно-быть очень приятный собеседник. Он много читал, путешествовал, бесспорно учен. В крайнем случае, мы могли бы от него ждать книги путевых впечатлений, исследования о древне-италийской религии, наконец, даже повести, милой старомодной сентиментальностью. Но ему совсем не следует писать стихи. Он беспомощно путается в размерах и рифмах, его выражения неловки, и мысли жидки в стальной броне сонетов, его излюбленной формы. Он не может обходиться без клише, и его клише — самые истертые, самые унылые.

...У берега лишь шум... пустынно; одиноко,
Тиха морская даль... Плывут туманы там,
И море, и земля задумались глубоко:
Ривьера светлая отдалась тихим снам.

Кажется трудно достичь большей меры неблагозвучности речи и невыразительности образа.

Наиболее интересный отдел в книге, «Святой год», написанный в форме сильно упрощенного венка сонетов, посвящен описанию религиозного значения двенадцати месяцев.

Но для чего-то автор заставляет их рекомендоваться самим, что всегда несколько комично. К тому же рекомендуются они на какой-то дикой помеси русского и латинского:

«Я — Juno Sospita, я — Juno Populona...
Inturna Януса и вместе Dea bona
Я Марса Nerio, я Fauna ранних дней»...

Никакой комментарий не заставит такие стихи показаться поэзией. Книга гр. А. А. Салтыкова — недоразумение, происшедшее от того, что у нас так мало понимают сущность и пределы поэзии.

Если вспомнить андреевский рассказ «В тумане», нам многое прояснится в стихах Владимира Пруссака. Без этого непонятно, почему он ломается, представляя то сноба скверного пошиба á la Игорь Северянин, то опереточного революционера, то доморощенного философа, провозглашающего, что искусство выше жизни, и наполняющего свои стихи именами любимых авторов. Почему он не пишет о продуманном, а не придуманном, если хочет быть поэтом, а не флибустьером в поэзии — а кажется он действительно этого хочет? Помимо неврастеничности, жидкости и слабости духа, неспособности выбирать и бороться за выбранное, качеств, общих с героем Андреева, у Владимира Пруссака есть как будто мысль, очень распространенная у молодых поэтов и крайне для них губительная — желание быть не таким, как другие, пусть мельче и пошлее, только не как другие. Но, увы, только пройдя общий для всех людей путь, можно обрести свою индивидуальность, и нет такого смрад-

ного закоулка мысли, где бы уже не сидел какой-нибудь шевелящий усами мыслитель-таракан.

Свалка?—сколько угодно свалок в литературе. Обольщение гимназисток—и столько-то гимназисток не наберется, сколько их обольщали в стихах и в прозе. Веселые прогулки с проститутками воспевались сотни раз. Все это кажется новым только от того, что легко забывается. Каких-нибудь три, четыре года, как появился эго-футуризм, а каким старым и скучным он уже кажется. Владимиру Пруссаку надо сперва рассеять в своих стихах туман шаблона, чтобы о нем можно было говорить, как о поэте.

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРНЫЕ *).

I.

Существуют три способа переводить стихи: при первом переводчик пользуется случайно пришедшим ему в голову размером и сочетанием рифм, своим собственным словарем, часто чуждым автору, по личному усмотрению то удлиняет, то сокращает подлинник; ясно, что такой перевод можно назвать только любительским.

При втором способе переводчик поступает в общем так же, только приводя теоретическое оправдание своему поступку; он уверяет, что если бы переводимый поэт писал по-русски, он писал бы именно так. Этот способ был очень распространен в XVIII веке. Поп в Англии, Костров у нас так переводили Гомера и пользовались необычайным успехом. XIX век отверг этот способ, но следы его сохранились до наших дней. И теперь еще некоторые думают, что можно заменять один размер другим, например, шестистопный пятистопным, отказываться от рифм, вводить новые образы и так далее. Сохраненный дух должен оправдать все. Однако, поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух. Как это делается, я и постараюсь наметить сейчас.

*) Принципы художественного перевода: Статьи Ф. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. Госиздат, 2-ое доп. изд. Пет. 1920.

II.

Первое, что привлекает внимание читателя и, по всей вероятности, является важнейшим, хотя часто бессознательным, основанием для создания стихотворения—это мысль или, точнее, образ, потому что поэт мыслит образами. Число образов ограничено, подсказано жизнью, и поэт редко бывает их творцом. Только в его отношении к ним проявляется его личность. Например, персидские поэты мыслили розу, как живое существо, средневековые—как символ любви и красоты, роза Пушкина—это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова—всегда украшенье, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью и т. д. Понятно, что во всех этих случаях и выбор слов, и сочетание их существенно иные. В пределах одного и того же отношения существуют тысячи оттенков: так, реплики Байроновского Корсара, на фоне психологически-цветистого описания его автором, выделяются своей лаконичностью и техническим подбором выражений. Эдгар По в своей глоссе к Ворону говорит о подводном течении темы, чуть намеченной и тем самым производящей сильное впечатление. Если кто-нибудь, переводя того же самого Ворона передал бы с большей тщательностью внешне-фабульные движения птицы и с меньшей—тоску поэта по мертвой возлюбленной, тот согрешил бы против замысла автора и не выполнил бы взятой на себя задачи.

III.

Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан

слепо следовать за автором. Невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов. И лаконичность, и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности.

Что же касается строф, то каждая из них создает особый, непохожий на другие, ход мысли. Так, сонет, давая в первой катрене какое-нибудь положение, во второй — выявляет его антитезу, в первом терцете намечает их взаимодействие и во втором терцете дает ему неожиданное разрешение, сгущенное в последней строке, часто даже в последнем слове, почему оно и называется ключом сонета. Шекспировский сонет с нерифмованными между собой катренами гибок, податлив, но лишен достаточной силы; итальянский сонет с одними женскими рифмами мощно-лиричен и торжественен, но мало пригоден для рассказа или описания, для чего прекрасно подходит обыкновенный. В газэлле одно и то же слово, иногда выражение, повторяясь в конце каждой строки (европейцы неправильно разбивают ее на две), создает впечатление пестрого орнамента или заклинания. Октава, растянутая и просторная, как ни одна строфа, подходит для спокойного и неторопливого рассказа. Даже такие простые строфы, как четверостишье или двустишье, имеют свои особенности, учитываемые поэтом, хотя бы бессознательно. К тому же для сколько-нибудь серьезного знакомства с поэтом необходимо знать, какие строфы он предпочитал и как ими пользовался. Поэтому точное сохранение строфы является обязанностью переводчика.

IV.

В области стиля переводчику следует хорошо усвоить поэтику автора по отношению к этому вопросу. У каждого поэта есть свой собственный словарь, часто подкрепленный теоретическими соображениями. Уордсворд, например, настаивает на употреблении разговорного языка. Гюго—на пользовании словами в их прямом значении. Эредиа—на их точности, Верлэн, наоборот, на их простоте и небрежности и т. д. Следует выяснить также — это особенно важно—характер сравнений у переводимого поэта. Так, Байрон сравнивает конкретный образ с отвлеченным (знаменитый пример у Лермонтова—«Воздух чист и свеж, как поцелуй младенца»), Шекспир — абстрактный с конкретным (пример у Пушкина—«Когтистый зверь, грызущий сердце, совесть»). Эредиа— конкретный с конкретным («Как стая кречетов, слетев с родимых скал... прощались с Палосом бойцы и капитаны»), Кольридж берет образ сравнения из числа образов данной пьесы («и пела каждая душа, как та моя стрела»), у Эдгара По сравнение переходит в развитие образа и т. д. В стихах часто встречаются параллелизмы, повторения полные, перевернутые, сокращенные, точные указания времени или места, цитаты, вкрапленные в строфу, и прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя. Их рекомендуется сохранять тщательно, жертвуя для этого менее существенным. Кроме того, многие поэты, обращали большое внимание на смысловое значение рифмы. Теодор де-Банвиль утверждал даже, что рифмующие слова, как руководящие, первыми возникают в сознании поэта и составляют скелет стихотворения:

поэтому желательно, чтобы хоть одно из пары срифмованных слов совпадало со словом, стоящим в конце строки оригинала.

Необходимо предупредить большинство переводчиков относительно употребления таких частиц, как: «уже», «лишь», «ведь» и т. д. Все они обладают могучей выразительностью и обыкновенно удваивают действенную силу глагола сказуемого. Их можно избежать, производя выбор между равнозначащими, по неравносложными словами, каких в русском языке множество, например, «дорога—путь», «Господь—Бог», «любовь—страсть» и т. д., или же прибегая к усечениям, как: «ветер — ветр», «мечтанье—мечта», «песня—песнь» и проч.

Славянизмы же или архаизмы допустимы, и то с большой осторожностью, лишь при переводе старых поэтов до Озерной Школы и романтизма или стилизаторов, вроде Вильяма Морриса в Англии, а во Франции Жана Мореаса.

V.

Наконец, остается звуковая сторона стиха: ее труднее всего передать переводчику. Русский силлабический стих еще слишком мало разработан, чтобы воссоздать французские ритмы; английский стих допускает произвольное смешение мужских и женских рифм, которое не свойственно русскому. Приходится прибегать к условной передаче: силлабические стихи переводить ямбами (изредка хореями), в английские стихи вводить правильное чередование рифм, прибегая там, где это возможно, к одним мужским, как более характерным для языка. Тем не менее, этой условности необходимо строго придерживаться, потому что она создалась не случайно и по большей части

действительно дает впечатление, адекватное впечатлению подлинника.

У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как-бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его протовоположность, стремителен, порывист, это стихии в движеньи, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия. Различные размеры этих метров тоже разнятся по их свойствам: так, четырехстопный ямб чаще всего употребляется для лирического рассказа, пятистопный — для рассказа эпического или драматического, шестистопный — для рассуждения и т. д. Поэты нередко борятся с этими свойствами формы, требуют от них иных возможностей и подчас успевают в этом. Однако, такая борьба никогда не проходит даром для образа, и потому ее следы необходимо сохранить в переводе, точно соблюдая метры и размер подлинника,

Вопрос о рифмах много занимал поэтов: Вольтер требовал слуховых рифм. Теодор де-Банвиль — зрительных, Байрон охотно рифмовал имена собственные и пользовался составными рифмами, парнасцы — богатыми. Верлэн, наоборот, — потушенными, символисты часто

прибегают к ассонансам. Переводчику следует выяснить себе характер рифм автора и следовать ему.

Крайне важен также вопрос о переносе предложения из одной строки в другую, так называемом enjambement. Классические поэты, как Корнель и Расин, не допускали его, романтики ввели в обиход, модернисты развили до крайних пределов. Переводчику и в этом следует считаться со взглядами автора.

Из всего сказанного видно, что переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными.

Желающий двинуть вперед дело техники перевода может пойти и дальше: например, выдерживать рифмы в звуковом соответствии с рифмами подлинника, передавать силлабический стих таким же русским, подыскивать слова для передачи характерных говоров (английского солдатского языка Киплинга, парижского жаргона Лафорга, синтаксиса Малларме и пр.).

Разумеется, для рядового переводчика это ни в какой мере не обязательно.

Повторим же вкратце, что обязательно соблюдать; 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередованье рифм, 4) характер enjambement, 5) характер римф, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.

Алякринский Сергей—104, 105, 107.
Андерсен—189.
Андреев Л.—88, 208.
Анненский Иннокентий—27, 35, 75, 85-88, 93, 138, 180-184, 188, 196.
Аннунцио д'—51.
Антонов К. Е.—103.
Аполлон—22.
Апухтин—77, 95, 98, 123, 174.
Арельский Грааль—128.
Ареопагит Дионисий—16.
Арцыбашев—88.
Asselineau Charles—24.
Ассизский Франциск—75.
Астори Е.—106.
Афина-Паллада—60.
Ахрамович Витольд—120.
√Ахматова Анна—183-192, 194.
Aulnoy d' M-me—83.

Байрон—20, 55, 99, 120, 211, 213, 216.
Банвилль де Теодор 13, 55, 214, 216.
Бальмонт К.—32, 33, 35, 84, 88, 89, 93, 100, 105, 110, 116, 120, 125, 126, 129, 136, 140, 151, 183, 185.
Бальтрушайтис Ю.—126, 127, 162.
Баратынский—102, 109.
Башкирцева Мария—100, 113.
Беатриче—23.
Белинский—80.
Белламн—59.

Белле дю—50.
Белый Андрей—18, 34, 65, 70, 79, 81, 82, 107, 120, 121, 142, 165, 205.
Бем Е.—110.
Бенедикт—75.
Бестужев В—161-163.
Бенедиктов—101.
Берман А.—200-201.
Блок А. А.—28, 34, 35, 65, 81, 105, 107, 118, 120, 130, 131, 133, 154, 167, 198, 204.
Бобринский Петр—153.
Бодлэр—43, 44, 55, 79, 108, 155.
Большаков К.—116.
Бородаевский—64, 66, 120.
Ботичелли—142.
Брандт Николай—97.
Брюсов Валерчй—25, 26, 32, 34, 35, 51, 65, 67, 73, 75, 81, 86, 88, 93, 112, 118, 120, 121, 125, 129, 130, 138, 139, 141, 165, 170, 172, 198, 199, 204.
Буало—50.
Буасон—157.
Бунин—32, 70, 100, 102, 106.

Василевский Л. М.—130.
Василий Великий—16.
Вейнингер Отто—91.
Вербицкая—108.
Верлен—19, 51, 82, 138, 183, 216.
Верхарн—51.
Верховский Юрчй—35, 101, 121.
Веселкова-Кильштет—140.
Виллон франсуа—41, 49, 139.
Волошин Максимилиан—121.
Вольтер—216.
Врангель Н. А.—104, 105, 106.
Вьелле Гриффен—198.

Гагарин Г.—206.
Гарднер Вадим—167.
Гедройц Сергей—98.
Гейне—77, 99, 121.
Генигин Иван—141.
Гера—111.
Геракл—20.
Гессен Владимир—104, 105, 106.

Гете—51, 155, 174.
Гиль Ренэ—96, 138, 164.
Гиппиус Зинаида—34, 77, 129, 125.
Гоголь—92.
Голенищев-Кутузов—123.
Гомер—16, 56, 59, 111.
Гордин Владимир—98.
Городецкий Сергей—63, 66, 110, 121, 159-161, 185, 188, 197.
Готье Теофиль—42, 43.
Гофман Виктор—34, 47, 124.
Гофман Э. Т. А.—172.
Гофман Модест—109, 110.
Гуревич Борис—163, 164.
Гюго Виктор—46, 99, 154, 21?.
Гюисманс—69.

Давид—81.
Дамаскин Иоанн—18.
Данте Алигьери—16, 23, 56, 74, 125.
Дейч Александр—15?.
Делакруа—59.
Делал—142.
Дельвиг—102.
Декамерон—73.
Диесперов—116.
Джайадева—126.
Долинов Мих.—129, ?01, 202.
Дружинин Модест—103.
Дубнова Софья—107.

Емельянов-Кохановский—107.

Животов Ник.—165.
Жуковский—180, 196.

Зайцев Борис—117.
Зенкевич М.—143, 151.
Зилов Лев—117.
Зубовский—131.

Ибсен—?9.
Иванов Вячеслав—26, 34, 51, 65, 93, 100, 118, 121, 147, 149, 166, 198, 211.
Иванов Георгий—146, 194, 195.

Каменский Василий—111.
Кашинцев Федор—109.

Киплинг—216.
Кискин С.—121.
Китс—182.
Клычков Сергей—109, 121.
Клюев Ник.—134, 150, 151.
Козьма Прутков—174.
Кольридж—13, 55, 19, 213.
Комаровский Василий—180, 181.
Комнена Анна—83.
Князев Василий—90.
Кондратьев А.—129.
Коппе Франсуа—18.
Константинов С.—128. 129.
Корнель—216.
Корона Александр—202-203.
Костров—210.
Кречетов Сергей—72.
Крестовский Всеволод—196.
Котомкин А. Е.—130.
Кузьмин М.—28, 34. 67, 81, 101, 120. 121, 125, 157-162, 169, 198, 213.
Кузьмина-Караваева—144-145.
Кульчинский Владимир—115.
Курдюмов Всеволод—169.
Курдова—89.
Курочкин—91.
К. П.—121.

Ладо-Святогорский—109.
Лафорг—216.
Леконт де-Лиль—45.
Ленский—73.
Левберг Мария—199-200.
Лермонтов—59, 99, 132, 173, 213.
Лившиц Бенедикт—113.
Ломоносов—55. 118.
Лонгфелло—124.
Любяр Я.—169.
Луис Пьер—203.

Магомет—117.
Македонский Александр—144.
Малерб—24.
Маллармэ—19, 51. 55, 87. 100, 216.
Марло—142.

Майков—19, 34, 211.
Мандельштам О.—177-179.
Метерлинк—73, 198.
Мейнар—24.
Минаев—91.
Мольер—44, 52.
Мореас Жан—186, 214.
Морозов Николай—96.
Моррис Вильям—214.
Мюссе—47.

Наващин Д.—126.
Надсон—23, 77, 105, 123.
Нарбут Влад.—116-151.
Нарваль-де Жерар—47.
Негин—102.
Некрасов—91.
Новицкий Григорий—163.
Ницше—39, 76, 118.

Одинокий—35.

Perrault—83.
Писарев—30.
Подоводский Константин—84.
По Эдгар—125, 101, 163, 211, 213.
Понсон дю Терайль—195.
Поп—210.
Потебня—14.
Потемкин Петр—35, 68, 122.
Пруссак Влад.—208, 209.
Пучков Анатолий—204.
Пушкин—20, 22, 34, 43, 68, 80, 84, 99, 102, 104, 118, 134, 154, 174, 180, 203.
Пяст—Вл.—70, 122.

Рабле—42, 45, 47.
Радимов Павел—192-194.
Раевский Сергей—122.
Ратгауз—83, 84, 206.
Расин—216.
Рафаэль—142.
Рачинский Григорий—122.
Рем Дмитрий—80, 122.

Рембо—55.
Ремизов—112.
Ренье де Анри—181.
Ронсар—24, 50, 55, 155.
Рославлев Алекс.—32, 73, 88, 168.
Ростан—114.
Ротштейн Александр—90.
Рубанович Семен—122.
Рукавишников Иван—66, 96, 98.
Рюмин Сергей—122.

Сабашникова Маргарита—122.
Садовский Борис—34, 35, 65, 66, 100, 123, 126.
Салтыков Д.—207, 208.
Свенцицкий В.—151.
Святополк-Мирский Д.—106.
Св. Себастьян—75.
Северянин Игорь—79, 108, 128, 172-174, 208.
Семирадский—81.
Сен-Бев—50.
Сидоров Алексей—80, 81, 123.
Сидоров Юрий—100.
Симановский Иосиф—79.
Складин А.—167.
Скотт Вальтер—101.
Сократ—118, 173.
Сологуб Федор—25, 34, 89, 92, 93, 120, 138, 166, 172, 184-185, 198.
Соловьев Владимир—120, 197.
Соловьев Сергей—34, 67, 94, 95, 100, 121, 123, 167, 168.
Сомов—125.
Столица Любовь—123.
Сухотин Павел—69.
Сюлли-Прюдом—18.
С. М.—122.

Тартаковер С.—129.
Теннесон—82.
Тэффи—82, 83.
Тиняков Александр—164, 165.
Толстой Алексей К.—73, 77.
Толстой Алексей Ник.—197.
Толстой Лев—79, 102.
Тома Амбруаз—174.
Тургенев—25.

Тютчев—28, 65, 101, 109, 154, 196, 211.

Уайльд Оскар—20, 45, 51, 153.
Уитман—90.
Уодсвоорт—55, 99.

Федоров А. М.—106.
Фет—65.
Фидий—50.
Фихте—181.
Флобер—55.
Фор Поль—55.
Фофанов К. М.—32, 76, 123.
Фруг—77, 123.

Хлебников В.—111, 175, 177,
Ходасевич Владислав—123, 196-197.

Цветаева Марина—113, 123.

Чехов—108.
Черный Саша—91.
Чолба Василий—77.
Чролли—203-204.
Чурилин Тих.—205-206.
Чуковский—88.

Швоб Марсель—90.
Шекспир—32, 56, 89, 142, 172, 212, 213.
Шершеневич Вадим—140, 170.
Шиллер—22, 63, 132, 133.
Шолом-Аш—129.
Штейн Э. И.—106.
Шюзвилль Жан—197, 199.

Языков—77, 135.
Янтарев—78.

Эллис—36, 74, 112, 123.
Эредиа—19, 89, 213.
Эренбург И.—114, 127, 12[illegible].

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

Предисловие ГЕОРГИЯ ИВАНОВА 5

СТАТЬИ:

Анатомия стихотворения 13
Жизнь стиха 18
Поэзия в весах 32
Наследие символизма и акмеизм 37
Теофиль Готье 43
Читатель 53
Переводы стихотворные 210

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ:

I 63
II 67
III 74
IV 76
V 82
VI 85
VII 92
VIII 99
IX 103
X 107
XI 115
XII 117
XIII 125
XIV 127
XV 131
XVI 141
XVII 147
XVIII 154
XIX 159
XX 163
XXI 165
XXII 170
XXIII 185
XXIV 199
Указатель имен 217

BINDING SECT. DEC 5 - 1966

PG
3051
G85

Gumilev, Nikolaĭ Stepano-
vich
Pis'ma o russkoĭ poèzi

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 19 12 04 005 7